

**„Limes ille Galliarum et Hispaniae, Pirenaeus vertex,
inde non cernitur“ –
Zum Verständnis von Land und Landschaft
in verschiedenen Medien des italienischen Spätmittelalters**

von Tanja Michalsky

Das titelgebende lateinische Zitat ist Francesco Petrarcas Brief mit dem Bericht seiner Besteigung des Mont Ventoux (1336) entnommen, einem Text, der für die moderne Vorstellung des mittelalterlichen Landschaftsverständnisses von kaum zu überschätzender Bedeutung war.¹ Die Bemerkung entstammt jener Episode, in der der Schriftsteller, endlich auf dem Gipfel des Berges angekommen, über die zu seinen Füßen liegende Landschaft blickt und diverse Orte und Landstriche, die er zu erkennen vermeint, auch benennt. Zugleich muß er eben dort feststellen, daß er (wohl wider Erwarten) die Grenze zwischen Spanien und Frankreich, den Höhenzug der Pyrenäen, von seinem Standpunkt aus nicht sehen kann. Um in die Fragestellung dieses Beitrages einzuleiten, kommt es zunächst allein darauf an, daß Petrarca sein Vorwissen beim Blick auf das Land benennt, darauf, daß er nicht, wie so oft betont, in reines Staunen angesichts des Ausblickes auf die schöne Natur verfällt, sondern daß er mit einer konkreten Erwartungshaltung auf das Land schaut, die nicht in allen Facetten befriedigt wird. Offensichtlich überlagern sich in seinem Blick auf die Berglandschaft ästhetische, philosophische, politische und geographische Koordinaten, die meines Erachtens allesamt bei der Untersuchung des mittelalterlichen Landschaftsverständnisses zu ihrem Recht kommen sollten. Ziel meines Beitrages ist es daher, ganz in diesem Sinn, den kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Umgang mit spätmittelalterlicher Landschaft zu überdenken. Sinnvoll erscheint insbesondere bei der Auseinandersetzung mit dem Mittelalter, aber nicht nur mit dem Mittelalter, die beiden Begriffe *Land* und *Landschaft*, mit denen gemeinhin ganz unterschiedliche Vorstellungen verknüpft werden und die zudem als Gegenstand verschiedener Wissenschaften erscheinen, zum Zweck der gegenseitigen Erhellung wieder näher aneinanderzuführen.²

¹ PETRARCA 1974, S. 373; vgl. weitere Angaben zur Forschung in Anm. 9. Eine Ahnung von der heute weit verbreiteten, keineswegs historisch-kritischen Lesart des Textes gibt etwa die Internetseite www.bergnews.com/service/petrarca-mont-ventoux/petrarca-mont-ventoux.htm [zuletzt angesehen am 12. Oktober 2004], wo Petrarca zum „Vater der Bergsteiger“ stilisiert wird, da er „freiwillig“ auf den Berg gestiegen sei, ähnlich auch www.enmet.de/por_petr.htm [zuletzt angesehen, am 12. Oktober 2004]. Der Bekanntheitsgrad des Textes ist enorm hoch, gerade in der Popularisierung und Vereinfachung läßt sich jedoch die Rückprojektion moderner Kriterien auf das scheinbar so unmittelbare Naturerlebnis Petrarcas, das als Beginn moderner Landschaftserfahrung gilt, aufzeigen.

² Die hier vorgestellten Überlegungen sind aus dem Umfeld meiner Studien für die Habilitationsschrift (Projektion und Imagination. Zur Konstruktion niederländischer Landschaft der

Unter *Land* verstehen wir heute allgemein, abgesehen von dem den Meerespiegel überragenden Teil der Erdoberfläche, die „im Gegensatz zur Stadt stehenden, meist agrarisch genutzten Gebiete, sowie die genutzten Flächen selbst, oder aber ein souveränes Territorium, beziehungsweise ein kleineres Glied eines Staates“.³ Das Land ist in seiner materiellen Beschaffenheit und Wandlung Gegenstand der Geographie – in seiner kulturellen, sozialen und politischen Besetzung und Konzeption Gegenstand der Geschichtswissenschaft.⁴

Landschaft wird hingegen zwar auch zur Bezeichnung konkreter Landstriche oder Typen von Land verwendet. Die Bedeutung der erfahrenen, beschriebenen oder gemalten Landschaft wurde allerdings in den Kulturwissenschaften des letzten Jahrhunderts stark zugespitzt.⁵ Landschaft ist, wie W.-J.-T. Mitchell es eindringlich

Frühen Neuzeit im Dialog von Geographie und Malerei) hervorgegangen. Einige der hier notwendigerweise nur angedeuteten methodischen Probleme werden dort grundlegend erörtert. So kann als eine weiterreichende Erkenntnis der Arbeit gelten, daß gerade die niederländischen Landschaftsbilder der Frühen Neuzeit, die in Auseinandersetzung mit der Geographie (die als eine Leitwissenschaft des 16. Jahrhunderts die Vorstellungen der gesamten Welt wie auch einzelner Regionen entscheidend geprägt hat) entstanden sind, sich zwar raffinierter ästhetischer Strategien bedienen, um das gebildete Publikum mit ihren genuinen Mitteln zu befriedigen, daß die Landschaftsbilder aber zugleich nur vor der Folie eines weit verbreiteten Wissens um das eigene wie auch das fremde Land ihre spezielle Bedeutung erlangten. Diese nationale, zum Teil politische, für das Selbstverständnis der Zeitgenossen relevante Bedeutung konnte vom damaligen Publikum ohne größere bewußte bzw. dezidierte Interpretationsleistung „auf den ersten Blick“ gesehen werden. Die Überlagerung von Karten, Texten und Bildern im kollektiven Bewußtsein ist es, die das Verstehen der einzelnen Werke im Nachhinein verkompliziert, für Zeitgenossen jedoch ständig mehr Information bereithielt, als der heutige, in der Landschaft vor allem die (verlorene) Natur suchende Betrachter zunächst vermutet. Dieses Überlagern von mentalen und konkreten Bildern und Karten ist eine bislang wenig untersuchte Konstante in der Wahrnehmung von Landschaft, nicht zuletzt weil aus der Vormoderne deutlich weniger konkrete Objekte überliefert sind, die dies bezeugen können. Gerade die wenigen spätmittelalterlichen Zeugnisse machen jedoch ihrerseits den Konnex von Land und Landschaft besonders gut deutlich.

³ Stellvertretend für eine weitestgehend verbindliche Definition siehe: Brockhaus in 24 Bänden 1996, Bd. 13, S. 31.

⁴ In der jüngeren Wissenschaftsgeschichte gibt es selbstredend längst Überschneidungen, allein die Etablierung des Faches Kulturgeographie ist bezeichnend. Dennoch ist insbesondere in den Geisteswissenschaften bzw. den Kulturwissenschaften weiterhin eine Trennung der Begriffe zu konstatieren.

⁵ „Darstellung eines Naturausschnittes“ ist die Definition von Landschaft bei PIEPMEIER 1980a, Sp. 15; vgl. auch DERS. 2000b. ‚Landschaft‘ ist Gegenstand vieler verschiedener Fachdisziplinen – von Geographie bis hin zu Literaturwissenschaft und Philosophie. Es wäre zwecklos, hier deren gesammelte Definitionen zusammenzustellen. Zur Wissenschaftsgeschichte sei nur angemerkt, daß die Beschäftigung mit Landschaft in den 1970er Jahren einen besonderen Aufschwung erlebt hat, der sich recht leicht mit der damals neu erkannten Bedrohung der Natur bzw. „Umwelt“ erklären läßt. Während damals die neuzeitliche Entfremdung von der Natur im Vordergrund stand und man nach geschichtlichen Wurzeln für diese Bedrohung suchte, demnach vornehmlich ästhetische und soziologische Modelle anwandte, wird das Augenmerk heute stärker auf die medial strukturierte Generierung von Landschaft und Raum gerichtet. Frühe Beiträge dazu sind vor allem in der Kulturgeographie geleistet worden, vgl. HARD 1982. Zu einer Geschichte der Umwelt siehe RADKAU 2000.

formulierte, kein Genre sondern ein Medium, das den Austausch zwischen Mensch und Natur in allen Kulturen zum Ausdruck brachte, allerdings in der europäischen Geschichte einen besonderen Stellenwert erlangt hat.⁶ Nicht etwa die Erfahrung bzw. Darstellung von Land steht also im Vordergrund, sondern vielmehr jene der Natur, die, wie es bei Joachim Ritter heißt, „als Landschaft“ erfahren wird.⁷ Eben diese Erfahrung der Natur als Landschaft, oder als die Individualität Landschaft (Georg Simmel), die von einem Individuum erfahren wird, hat dazu geführt, die Landschaft zu einem Signum der Moderne zu erklären – zu einem Konzept, das es im Mittelalter gar nicht geben konnte, weil (nochmals Georg Simmel) es ebenso wie die Antike „kein Gefühl für die Landschaft“ hatte.⁸

Noch immer gilt Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux mit seiner Beschreibung der Schau über die dortige Landschaft trotz einiger kritischer Gegenstimmen als Geburtsstunde moderner Naturerfahrung, als epochales Ereignis.⁹ Gerade weil diese Bergbesteigung nämlich als Transzendenzerfahrung angelegt war, Petrarca allerdings keine geistigen Übungen, sondern ungewöhnliche körperliche Strapazen und vor allem räumliche Bewegung (den Aufstieg mitsamt einigen Verirrungen) in Kauf nahm, um zu diesem Erlebnis zu gelangen, gilt die sorgsam inszenierte Erfahrung als Umschlag von innerer Gottesschau hin zur Schau einer göttlichen Natur, die sich den Sinnen offenbart. Petrarcas Brief wird immer wieder herangezogen, weil sich dort mit dem expliziten Rückgriff auf Augustinus sowohl die tradierte Vorstellung seelischer Schau manifestiert als auch der Versuch, die Natur mit den Augen zu erfassen, wobei sich das Subjekt konstituiert. Darauf wird zurückzukommen sein.

Kunsthistoriker haben sich lange mit der Frage beschäftigt, wie man Landschaft definieren kann. Meines Erachtens erwachsen die Probleme im Umgang mit mittelalterlicher Landschaft aus einem an der Moderne entwickelten Gattungsbegriff. Der Begriff „Landschaft“, der häufig als Synonym für „Landschaftsbild“ verwendet wird, hat im Fachjargon den verhältnismäßig engen Bedeutungshorizont eines Naturausschnittes, der für sich steht. Es geht in der Forschung meist weniger um die Darstellung eines bestimmte Landstriches, als darum, daß dieser Ausschnitt der Natur bildwürdig wurde. Geschichten der Landschaftsmalerei beginnen zwar im allgemeinen mit antiken Fresken oder Ekphrasen von Landschaft bei Plinius und kommen dann über Giotto angeblich franziskanisch gefärbten natürlichen Bildraum und die Stundenbücher des Mittelalters mit ihren Monatsdarstellungen über Jan van Eycks und Pieter Bruegels grandiose Überschaullandschaften zu der Frage, wann aus landschaftlichen Historienhintergründen endlich reine Land-

⁶ Vgl. die „theses on landscape“, Mitchell in *Landscape and Power* 1994, S. 5.

⁷ Vgl. RITTER 1974 und in ähnlicher Ausrichtung FECHNER 1986.

⁸ Vgl. SIMMEL 2001, S. 471-482.

⁹ Laut Datum des Briefes fand sie am 26. April 1336 statt. Es ist jedoch umstritten, welchen „realen“ Status die Besteigung überhaupt hat, d. h. ob und wann sie stattgefunden hat, vgl. PETRARCA 1974, S. 362, Anm. 1; die Bemerkungen zum Text von Werner Busch, in: *Landschaftsmalerei* 1997, S. 62 mit weiterer Literatur. Vgl. auch RITTER 1974; STIERLE 1979; DERS 1989; DERS. 2003 (mit weiterer Literatur); KABLITZ 1994.

schaft wurde. Erst wenn diese zum eigentlichen Bildgegenstand wird, wenn sie Kunst wird, wie es bei Kenneth Clark in seinem Titel „Landscape into art“ heißt, dann ist sie eine Landschaft im vollen Sinn des etablierten kunstwissenschaftlichen Begriffes.¹⁰ Das heißt nicht, daß nur ästhetische Fragen im Zusammenhang mit Landschaftsmalerei verhandelt würden. Seit den 1970er Jahren, in denen die Landschaft verständlicherweise im Zuge des schnell voranschreitenden Natur- und Landschaftsschwundes überhaupt erst zu einem großen Thema wurde, werden soziologische und politische Erklärungen für das Wahrnehmen und Darstellen von Landschaft entworfen.¹¹ Matthias Eberle schrieb 1980 über „Individuum und Landschaft“, Denis Cosgrove 1984 über „Social Formation and Symbolic Landscape“.¹² In den 1990er Jahren wurde die politische Landschaft von Martin Warnke untersucht und W.-J.-T. Mitchell sammelte Beiträge zu „Landscape and Power“.¹³ Trotz vieler jüngerer Einzelstudien, die Landschaft als Projektionsfläche verschiedenster Aussagen analysiert haben, hat sich in den Überblickswerken jedoch hartnäckig die Vorstellung erhalten, daß Landschaft, sobald sie nur rein ist (wobei genau in der Definition dieser abstrakten Reinheit die Schwierigkeit liegt), immer die großen Fragen, nämlich jene nach Natur- und Selbstverständnis der Menschen verhandele.

Im Dictionary of Art heißt es 1993 unter dem Stichwort „landscape“: „type of work in which natural scenery is the essential visual motif“.¹⁴ Abgesehen davon, daß Natur repräsentiert sein muß, besteht allgemeine Übereinkunft darin, daß Landschaft notwendigerweise mit der menschlichen Erfahrung zusammenhängt, daß sie also nicht für sich existiert, sondern erst in einem bewußten Akt als solche gesehen und konstituiert wird. Obgleich es in den Kulturwissenschaften – gleich welcher Couleur – heute geradezu ein Gemeinplatz ist, daß Welt nicht einfach wahrgenommen wird, sondern immer kulturell kodiert ist, daß es nicht nur die eine Welt sondern viele Weltversionen und Weltbilder gibt, schwingt bei den Untersuchungen zur Landschaft noch immer ein melancholisch gestimmter Unterton mit, der die Wurzeln des erst viel später tatsächlich spürbaren Verlustes von Natur (im Sinne von unberührter Umwelt) bereits im Spätmittelalter ansiedelt. Postuliert wird, mehr oder weniger explizit, daß der Erfahrung von Landschaft eine Entfremdung von der Natur vorausgehen muß. Die Ästhetisierung der Natur in der Landschaft ist das Korrelat ihrer Entfremdung – so läßt sich das Modell der kulturhistorischen Erklärung von Landschaft bzw. Landschaftsmalerei verdichten. Anders gewendet folgt daraus, daß es vor der Entfremdung von der Natur auch keine Erfahrung von Landschaft geben konnte.

¹⁰ Vgl. die Überblickswerke CLARK 1949; STEINGRÄBER 1985; CRANDELL 1993; ANDREWS 1999. Selbst SCHNEIDER 1999, S. 21, der Kunstgeschichte sehr forciert vor dem Hintergrund von Sozialgeschichte betreibt, macht die Entfremdung von der Natur, die sich in diesem Sinne in der Landschaftsmalerei niederschlägt, an „Ansätzen kapitalistischen Wirtschaftens“ fest.

¹¹ Vgl. WORMBS 1978; WOLF 1984.

¹² Vgl. COSGROVE 1984; EBERLE 1980.

¹³ Vgl. WARNKE 1992; Landscape and Power 1994.

¹⁴ Vgl. LANGDON 1996, S. 700.

Eben dies möchte ich hier hinterfragen und anhand ausgewählter Beispiele einige Überlegungen darüber anstellen, wie Land und Landschaft im Mittelalter wahrgenommen und dargestellt wurden. Erste Voraussetzung dafür ist, daß man sich von dem engen kunsthistorischen Begriff der Landschaft löst, und neben der Ästhetisierung von Natur auch die Darstellung von Land mit einbezieht – und zwar ohne dies als vorgängige, naive Haltung zu bewerten. Die historisch belegte, sehr konkrete Bedeutung von ‚Landschaft‘, im Sinne von ‚regio‘ oder ‚provincia‘ als einem topographisch und sozial definierten Siedlungsraum, wird im allgemeinen eher in Abgrenzung zum ästhetischen Landschaftsbegriff verwendet.¹⁵ Ich möchte jedoch dafür plädieren, neben der symbolischen gerade diese ältere Bedeutung für das mittelalterliche Verständnis von Landschaft stark zu machen. Darüber hinaus aber ist die Repräsentation von Land als eine grundlegende Komponente des historischen Verständnisses von Landschaft zu bestimmen, die in ihrer sozialen und historischen Gegebenheit auch noch dem romantischsten Landschaftsbild eingeschrieben ist.

Bevor ich im zweiten Teil an einigen Beispielen auf visuelle Medien eingehe, soll noch ein genauerer Blick auf Petrarcas Brief an Dionigi da Borgo San Sepolcro geworfen werden, da sich dort einige, meist weniger beachtete Passagen finden, die die Landschaft nicht allein als Natur beschreiben, sondern auch als jenes (politisch und kulturell definierte) Land, in dem der Dichter und seine Zeitgenossen lebten: Petrarca erklärt seinen Wunsch, den Mont Ventoux zu besteigen, aus dem „Verlangen, die namhafte Höhe des Ortes kennen zu lernen“.¹⁶ Angeregt durch die Angaben des „cosmographus“ Pomponius Mela, demzufolge der König von Mazedonien in der Antike vom Berg Hämus zwei Meere sehen konnte, macht er sich trotz der Bedenken des Livius’ (59 v. Chr. - 17 n. Chr.), es handele sich dort um eine falsche Angabe, mit großen Erwartungen an die Vorbereitungen seines eigenen Aufstieges. Petrarca spielt also die Angaben eines Kosmographen gegen die eines Historikers aus, gibt an, daß er, wenn der Berg Hämus nur nicht so weit weg wäre, die Autorität zweier Wissenschaftler durch eigene Erfahrung überprüfen würde, womit sich erstmals seine Skepsis an der tradierten Weltbeschreibung manifestiert. In Ermangelung eines geeigneteren Freundes, dessen Auswahl er nach dem thomistisch-scholastischen Freundschaftskonzept ausführlich erwägt,¹⁷ macht er sich mit seinem jüngeren Bruder auf den Weg. Trotz der Hilfe von Dienern beschreibt er die Angelegenheit als äußerst anstrengend, weil die Natur des Ortes ihnen hinderlich war.¹⁸ Ein Hirte, Stellvertreter der ungebildeten, naturverbundenen

¹⁵ „Dieser geschichtlich erwachsene Landschaftsbegriff deckt sich [nicht] [...] mit dem Begriff der ‚historischen Landschaft‘ oder ‚Geschichts-Landschaft‘ der geschichtlichen Landeskunde, die darunter Kernräume der Landesgeschichte und eine Integrationsform der vielfältig aufgesplitterten und in ihrer Ausdehnung zeitlichen Schwankungen unterworfenen Territorialgebilde innerhalb dieser Räume versteht, noch auch mit der Verwendung des Terminus ‚Landschaft‘ durch andere raumbezogene Kulturwissenschaften.“, PETRI 1980, Zitat Sp. 12; vgl. zur ‚Geschichts-Landschaft‘ auch: DERS. 1977, besonders Sp. 75.

¹⁶ „[...] sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus,“ PETRARCA 1974, S. 363.

¹⁷ Vgl. KABLITZ 1994, S. 41f.

¹⁸ „[...] sola nobis obstat natura loci“, PETRARCA 1974, S. 365.

Menschen, die die Natur scheinbar nicht wahrzunehmen wissen, warnt zwar die Bergsteiger, doch ungebrochenen Entdeckerwillens machen sie sich bis zur Erschöpfung auf ihren Weg. Petrarca selbst wählt aus Trägheit einige flacher erscheinende Umwege, nur um schließlich unter größter Anstrengung eine besonders steile Abkürzung nehmen zu müssen. Andreas Kablitz hat die vielen Fährten herausgearbeitet, mit denen Petrarca sein ganzes Unterfangen von Anfang an als Versuchung ausgestaltet hat, so wie die Figur der Bergbesteigung symbolisch ohnehin als Indiz der *superbia* zu lesen ist. Erst nach seiner *tour de force* greift Petrarca zu der Wendung, solche Anstrengungen seien mit dem Weg zum seligen Leben zu vergleichen – also jenem Gedanken, in dem auch die Fallibilität seines Ansinnens deutlich wird.

Erst gerüstet mit solch erhebendem Gedankengut also, bewältigt er auch die letzten Höhenmeter auf den Gipfel, wo er dann das Staunen inszeniert.¹⁹ Er blickt auf die Wolken unter sich und sieht sich an Athos und Olymp erinnert, ein Kunstgriff, der erneut die Fallhöhe der Unternehmung signalisieren soll. Dann aber entsinnt er sich der Tatsache, daß er in Frankreich weilt, seine Seele jedoch Italien verbunden ist. Bezeichnenderweise entfacht der Blick in die Weite die Erinnerung.²⁰ Er entdeckt die schneebedeckten Alpen, erinnert an Hannibal und bemerkt in einem Zuge, wie verblüffend weit er doch sehen kann.²¹ Italiens Himmel, gelegen auf der anderen Seite des Gebirgszuges, erscheint nun seiner Seele, und es überfällt ihn eine unsägliche Sehnsucht nach dem Vaterland, die ihm Anlaß gibt, in einer längeren Passage über seine letzten zehn Jahre zu reflektieren. Nicht umsonst wird er die Wanderung an eben jenem Jahrestag der Auswanderung unternommen oder auch nur datiert haben, der ihm nur scheinbar zufällig in den Sinn kommt. Er verliert sich fast in diesen persönlichen Gedanken, die zu einer Rückschau der inneren Wandlung werden, und bemerkt mit Schrecken, daß der Tag zu Ende geht. Erst da fallen ihm die Orte wieder ein, um deren Anblick wegen er den Aufstieg angeblich gewagt hatte, und es folgt eine weniger von der Anschauung als von recht genauem Vorwissen geprägte Betrachtung des ihm im Westen zu Füßen liegenden Landes.²² Geradezu enttäuscht stellt er nämlich, wie bereits erwähnt, fest, daß er die Grenze zwischen Frankreich und Spanien sowie die Gipfel der Pyrenäen nicht sehen kann – und zwar nicht, weil irgendwelche Objekte dazwischen stünden, sondern nur auf Grund der Unzulänglichkeit des menschlichen (Gesichts)Sinnes.²³ Die Provinz Lyon hingegen ist ebensogut zu erkennen wie die „etliche Tagereisen entfernten Gewässer von Aigues Mortes“ und die Rhone.²⁴

¹⁹ „Primum omnium spiritu quodam aeris et spectaculo liberiore permotus stupenti similis steti“, PETRARCA 1974, S. 369.

²⁰ Vgl. KABLITZ 1994, S. 50.

²¹ „[...] cum tamen magno distent intervallo“, PETRARCA 1974, S. 371.

²² „verto me in tergum, ad occidentem rescipiens“, PETRARCA 1974, S. 373.

²³ „Limes [...] inde non cernitur, nullius quem sciam obicis interventu, sed sola fragilitate mortalis visus“, PETRARCA 1974, S. 373. Vgl. zu dieser Grenze SAHLINS 1989.

²⁴ BEK 1997, S. 43, zitiert die gleiche Passage des Briefes und bringt sie mit der Freskenausstattung in den Gemächern des päpstlichen Palastes in Avignon zusammen, wo neben dichtem Wald auch einzelne Jagdszenen und andere im Freiraum angesiedelte Szenen dargestellt sind.

Direkt nachdem er diese Grenzen, Provinzen, Flüsse und Städte benannt hat, geht ihm auf, daß es sich bei derartigen Namen nur um einzelne, irdische Dinge handelt, und er wendet sich erst dann, allerdings schlagartig, Augustinus zu, da doch auch der Geist sich, ebenso wie der Körper des Bergsteigers, in höhere Sphären begeben müsse.²⁵ Es folgt bekanntlich auf die Lektüre des zehnten Buches, in der Augustinus die Selbsterkenntnis über die Welterkenntnis setzt, welche er sinnfälligerweise mit einer Bergbesteigung exemplifiziert, die Betroffenheit Petrarcas und sein innerer Rückzug.

Es ist hier nicht der Ort, die Vielzahl der theologischen Bezüge aufzuzeigen, die in der Petrarca-Exegese diskutiert werden. Fest steht, daß Petrarca den Widerstreit von *curiositas* und theologisch korrekter Gotteserkenntnis in das Bild der Bergbesteigung gefaßt hat; daß er experimentell den Weg zu Gott als einen körperlich und sinnlich stimulierbaren beschrieb, nur um den Versuch letztlich doch wieder zu verwerfen, so daß am Ende die tatsächlich neuzeitliche Skepsis an der Auslegung der Welt steht.²⁶ Mir geht es darum, auf die Strukturen hinzuweisen, in denen Petrarca – abgesehen von seinem theologischen, an Augustinus orientierten Modell – die Landschaft wahrnimmt bzw. beschreibt. Der Berg, der ihm schon lange vor Augen stand, ist dabei ebenso Metapher für die Hybris, wie auch das Mittel des Perspektivwechsels. Auch wenn Petrarca das Besondere des Anstiegs inszeniert, muß man davon ausgehen, daß hoch gelegene Standpunkte zu seiner Zeit zum Beispiel zur Kartierung des Geländes ganz selbstverständlich aufgesucht wurden. Das Wissen darum wird nicht zuletzt daran deutlich, daß Petrarca sich ausdrücklich auf einen Karto- bzw. Kosmographen bezieht, denn Pomponius Mela war berühmt für sein Werk „De Chorographia“ und Petrarca benennt ihn eigens als Kosmographen.²⁷ Er bezeichnet den Ort des Aufstieges mit distinkten topographischen Begriffen, wie etwa die Stadt Maloncennes am Nordhang des Berges. Erst wenn er sich auf die metaphorische Ebene begibt, spricht er von der Natur, die ihm und seinem Gefährten Hindernisse in den Weg legt.²⁸ Dementsprechend dient der

Sie vergleicht den schweifenden Blick Petrarcas mit der Blickführung in den Fresken, die auch auf den überwältigenden Anblick aus der Höhe ausgerichtet seien. Trotz der zeitlichen Nähe und trotz der außergewöhnlich detaillierten Beschreibung von Petrarcas Blick möchte ich im Gegensatz zu Bek nochmals betonen, daß Petrarca Orte, Bergzüge und Flüsse benennt, allerdings nicht die Schönheiten von Wald und Wiesen beschreibt, die die Fresken, die ihrerseits aus der Paradiesgartentradition und den Illuminationen französischer Romane herzuleiten sind, zu evozieren suchen.

²⁵ „Quae dum mirarer singula, et nunc terrenam aliquid saperem“, PETRARCA 1974, S. 373.

²⁶ Ich folge hier der Auslegung von Kablitz, der nicht die *curiositas* selbst als Indiz neuzeitlicher Wahrheitskonstitution wertet, sondern die hermeneutische Einsicht in die notwendige Interpretation der Zeichen, vgl. KABLITZ 1994, S. 64.

²⁷ Die Bezeichnungen Kosmo-, Geo- und Kartographie bzw. -graphen wurden noch bis in das 16. Jahrhundert hinein teils synonym verwendet. Gemeint ist in allen Fällen die korrekte Beschreibung der Welt sowohl in Texten wie in Bildern; Vgl. zur Verwendung der Begriffe: WOODWARD 1996, S. 5-20; HELGERSON 1986; FRANGENBERG 1994, besonders S. 41; KLEIN 1998, besonders S. 44; CASEY 2002, S. 154ff., S. 222ff.

²⁸ Dies entspricht einer Definition von Natur als „Gesamtheit der Gegenstände, die wir vorfinden, und die ohne menschlichen Willen und ohne menschliches Zutun von sich aus existie-

Berg ohne genauere topographische Angaben, aber beschrieben mit den wertenden Begriffen des oben und unten, als Zusammenblendung von Metapher und Schauplatz seines mühsamen Weges, auf dem er in Höhen und Tiefen gelangt, gute und schlechte Pfade wählt.²⁹ Sein Weg gleicht einer *peregrinatio*, wie er selbst sie nennt, einer Wallfahrt zur Gotteserfahrung, die er fälschlicherweise auf dem Gipfel ansteuert, wo er dann doch nur auf sich selbst zurückgeworfen wird. Die Schau vom Gipfel erweist sich als *spectaculum*, ein Begriff, der nur schwer zu fassen, aber wohl kaum mit sinnlicher Erfahrung gleichzusetzen ist.³⁰ Wie Hans Robert Jauss treffend bemerkte, ist Petrarca hier seiner Sinne gerade beraubt und verfällt auf der Suche nach Italien in sehnsüchtige Gefühle.³¹ Aus seiner Reflexion über den Raum, über die Möglichkeiten des menschlichen Sehannes resultiert eine Reflexion über die Zeit – und somit implizit eine Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeiten der Erkenntnis – oder, dem 14. Jahrhundert gemäßer formuliert, ein Zweifel an der Lesbarkeit der Welt.³² Zwar als rhetorisches Mittel eingesetzt aber doch explizit kommt Petrarca immer wieder auf die irdischen Dinge zurück, die er von dort oben sehen wollte, die ihn überhaupt erst auf diesen Gipfel geführt haben.³³ Wenn er von dem spricht, was bei allen modernen Exegeten des Textes „Landschaft“ heißt, dann kommt er auf topographische Bezeichnungen zurück. Karl Heinz Stierle sieht auch darin noch ein Symptom der Ekstase: „Wenn der üppige rhetorische Ornat nicht an die Intensität der Empfindung heranreicht, bleibt nur die einfachste, unrhetorischste Sprache.“³⁴ Man kann gerade diesen Passus, in dem Petrarca Orte und Regionen benennt, aber auch als ganz „normale“, historisch gewachsene Form der Landschaftswahrnehmung verstehen, die im übrigen noch nicht einmal besonders zeittypisch ist, sondern ihren Widerhall bis heute in den unverwüstlichen Panoramen der von Touristen bevölkerten Aussichtsplätze findet. Gerade die Benennung des Bekannten, des Bewohnten und Kultivierten oder aber der längst kartierten Natur legt diese für den Blick zurecht, ganz ohne daß es sich um eine besondere Naturerfahrung handelte. Es ist vielmehr eine Betrachtung des Landes, wie es sich in das kulturelle Gedächtnis eingepägt hat und wie es, um nun endlich zu den visuellen Medien zu kommen, in eben diesen Medien auch schon festgehalten worden ist, ganz zu schweigen von den vielen Texten, die den Blick auf das Land vorstrukturierten und dessen Erfahrung, wie im übrigen auch die Er-

ren“, vgl. GLOY 1995, S. 23. „Natur“ ist insofern weniger mit dem Blick auf das Gelände als der konkreten materiellen und körperlichen Erfahrung des In-der-Welt-Seins verknüpft, vgl. auch HAGER u. a. 1984.

²⁹ Vgl. zur Darstellung von Bergen als Orten der inneren Einkehr und Einsamkeit MEIFFRET 1991.

³⁰ Vgl. das Zitat hier in Anm. 19.

³¹ JAUSS 1991, S. 141.

³² Vgl. dazu BLUMENBERG 1983.

³³ „et quem in locum, quam ob causam venissem quodammodo videbar oblitus, donec, ut omissis curis, quibus alter locus esset oportunior, respicerem et viderem quae visurus adveneram“, PETRARCA 1974, S. 373.

³⁴ Vgl. STIERLE 2003, S. 335.

fahrung der Natur, leiten.³⁵ Das Land ist bei Petrarca – in gewissem Sinne sogar im Gegensatz zur Natur, die als unfassbare göttliche Schöpfung anzusehen ist – der Inbegriff des Irdischen. Vom *terrenum* will er sich *ad altiora* erheben.³⁶

Wenige Jahre zuvor (zwischen 1324 und 1331) entstand mit der „Chronologia magna“ des Paolino Minorita (Paolo Veneto) ein Werk, das nach heutigem Kenntnisstand die früheste Sammlung von Karten enthält, die zeitgenössische Erkenntnisse der Geographie verarbeiteten.³⁷ Die „Chronologia magna“ versteht sich, wie der Titel deutlich macht, als universalhistorisches Werk, allerdings bedient sich Paolino zur Darstellung der Weltgeschichte nicht nur des Textes sondern verschiedenster Repräsentationsmodi, die von Stammbäumen über figürliche Szenen bis hin zu auffallend genauen Karten reichen.³⁸ Das Werk ist in mehreren handschriftlichen Exemplaren erhalten, die im Abstand von fast zwei Jahrzehnten in verschiedenen Werkstätten von Venedig über Florenz bis Neapel angefertigt und unterschiedlich umfangreich mit Illustrationen versehen wurden. Die aufwendigste Ausgabe ist die jüngste (ca. 1336-1339), die allem Anschein nach für Robert von Anjou angefertigt wurde und in der sich die, soweit bis heute bekannt, ersten topo- und zugleich geographischen Karten von Italien befinden, die Ortsangaben mit der Beschaffenheit des Landes kombinieren.³⁹ Auf Folio 266 verso befindet sich eine Gesamt-

³⁵ Die historische Forschung hat sich besonders mit der Grenzziehung und deren Entstehung bzw. Geschichte beschäftigt, vgl. dazu SIEBER-LEHMANN 1996, mit der einschlägigen Literatur, gegen deren Vorurteile hier argumentiert wird, sowie im selben Band DALCHÉ 1996, der sich mit den technischen Problemen der mittelalterlichen Kartographie und dem nach wie vor großen Einfluß antiker Texte auf die Vorstellungen auseinandersetzt; vgl. auch die Einleitung von Wolfgang Schmale und Reinhard Stauber in Menschen und Grenzen 1998, S. 9-22.

³⁶ „Que dum mirarer singula et nunc terrenum aliquid saperem, nunc exemplo corporis animum ad altiora subveherem, visum est michi ‚Confessionum‘ Augustini librum, caritatis tue munus, inspicere“, PETRARCA 1974, S. 373.

³⁷ Vgl. ALMAGIÀ 1929; PAOLINO VENETO 1927, GHINATO 1951, DEGENHART/SCHMITT 1973 und zu den Ferrara-Karten des Werkes BONINI 1973.

³⁸ Man muß in der mittelalterlichen Kartographie zwischen den tradierten Weltkarten im T-O-Schema, die ein christliches Weltbild vortrugen, und jenen in der Praxis über Jahrzehnte entwickelten, meist auf ein kleineres Gebiet bezogenen Karten (vor allem den Portolankarten) unterscheiden, in denen sich konkretes und praktisches Wissen niederschlug. Letztere dienten weniger der symbolischen Darstellung als der Orientierung. Nichtsdestotrotz konnten auch Portolane sehr prächtig ausgestattet werden, wie es der Katalanische Atlas von ca. 1375 (Abb. 4, heute in Paris, Bibliothèque nationale) zeigt. Auf dem Ausschnitt sind das Festland Italiens und das golden gefärbte Sizilien leicht zu erkennen. Es handelt sich insgesamt um acht großformatige Karten, die die gesamte damals bekannte Welt darstellen. Die Bezeichnung „Atlas“ hat sich durchgesetzt, weil die Karten zusammengebunden wurden. Vgl. zu diesem Atlas GROSJEAN 1977. Die Karten wurden nicht einheitlich genordet. Insbesondere die Portolankarten mußten zur Benutzung ständig gedreht werden, was sich an der unterschiedlichen Ausrichtung der Beschriftung leicht ablesen läßt. Zu den frühen kartographischen Darstellungen von Italien siehe (mit hervorragenden Abbildungen aus den handschriftlichen Ptolemäus-Ausgaben): L'Italia nella cartografia tolemaica 2002, sowie ebendort im nachfolgenden Kapitel die Seekarten, S. 167-205.

³⁹ Erhalten sind neben dem Original in Venedig, Marciana, Ms. lat. Z. 399 (ca. 1323); Abschriften in London, British Museum, Ms. Edgerton 1500 (ca. 1323, in der Provence entstanden); Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 4939 (ca. 1329, Abschrift des venezianischen Exem-

ansicht des Stiefels (Abb. 1). Auf der folgenden Doppelseite ist das Land in zwei Teile gerissen, dafür jedoch in größerem Maßstab gegeben, wobei sich dank der eingezeichneten Koordinaten des kaum noch sichtbaren Gitternetzes, die beschrifteten Orte jeweils leicht wiederfinden lassen (Abb. 2 und 3).

Die Karten, die im Original immerhin ca. 44 x 28 cm messen und rot und grün koloriert sind, lassen sich in einer kleinen schwarz-weißen Abbildung nur schwer beurteilen.⁴⁰ Bei den in der Reproduktion kaum differenzierten dunklen Flecken handelt es sich einerseits um die in grün gehaltene Andeutung des Meeres, das die Küsten Italiens umspielt, andererseits um die rote Einzeichnung der Apenninen. Hinzu kommen die ebenfalls grünen Flußläufe. So schwer die Karten in der verkleinerten Form der Reproduktion im einzelnen auch zu lesen sind, so wird doch deutlich, welchen Quellen sie verpflichtet sind. Zum einen den Portolanen, was sich in der deutlich größeren Zahl an eingezeichneten Küstenstädten (zumal auf der östlichen Seite Italiens) niedergeschlagen hat, zum anderen den Itineraren durch die Alpen, weshalb der Norden Italiens als ein gut erschlossenes Wegenetz in Erscheinung tritt.⁴¹ Um das bahnbrechend Neue dieser Darstellung zu erfassen, muß man sich vor Augen führen, daß die Kartographie der Zeit sonst keine vergleichbaren Anstrengungen unternommen hat, geographische Besonderheiten, wie etwa die Apenninen in einer Reliefkarte wiederzugeben. Im Vergleich von Paolinos Italienkarte mit der Karte aus dem Katalanischen Atlas (Abb. 4) kann man ermessen, wie genau der Küstenverlauf im Golf von Neapel angegeben ist, und bemerkt, daß das Piktogramm für die Stadt Neapel sogar etwas größer ausgefallen ist als jenes für Rom. Sizilien ist in Lage und Binnenstruktur bereits weniger exakt angegeben, aber wiederum ist die Lage der Häfen, die aus Portolanen übernommen wurden, exakt eingezeichnet.

Wir haben es hier mit dem Versuch zu tun, das Land in seiner konkreten Beschaffenheit und in seiner selbstverständlich lokal gefärbten, historisch-kulturellen Besetzung wiederzugeben und dies zudem in einem einzigen ‚Bild‘ oder einer ‚Karte‘ (die Begriffe konnten bis ins 16. Jahrhundert noch synonym verwendet werden) zusammenzufassen.⁴² Absolut ungewöhnlich war es, die Berge nicht mit symbolischen Kürzeln wiederzugeben, sondern als kompakte Fläche, die dem auf Oberflächenwiedergabe geeichten Medium Karte verdankt ist, das allerdings erst

plars, aber prachtvoller und um einige Karten erweitert); Rom, Bibliotheca Vaticana, Ms. Vat. lat. 1960 (ca. 1334-1339, zusammengebunden mit der *Satyrica historia*, entstanden in Neapel), vgl. mit Überlegungen zu Zuschreibung und Datierung DEGENHART/SCHMITT 1973 mit kodikologischen Angaben auf S. 25f. und *L'Italia nella cartografia tolemaica* 2002, S. 239ff.

⁴⁰ Die Daten stammen von DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 25.

⁴¹ Wegbeschreibungen, die insbesondere die Straßen nach Rom oder zu anderen wichtigen Pilgerorten verzeichneten, wurden das gesamte Mittelalter hindurch benutzt. Sie bestanden nicht notwendig aus Karten, sondern konnten die Wege auch im Text beschreiben und so die Nutzer sicher von Ort zu Ort leiten. Vgl. zur Abhängigkeit der Karten in der „*Chronologia magna*“, die ohnehin schon von verschiedenen Zeichnern stammten, von zeitgenössischen Karten aus der Werkstatt des Pietro Vesconte: DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 62-87.

⁴² DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 83, betonen, daß Paolino die Exemplare seiner *Chronologia* dem Auftraggeber anpaßte und dementsprechend neue, lokale Karten einfügte.

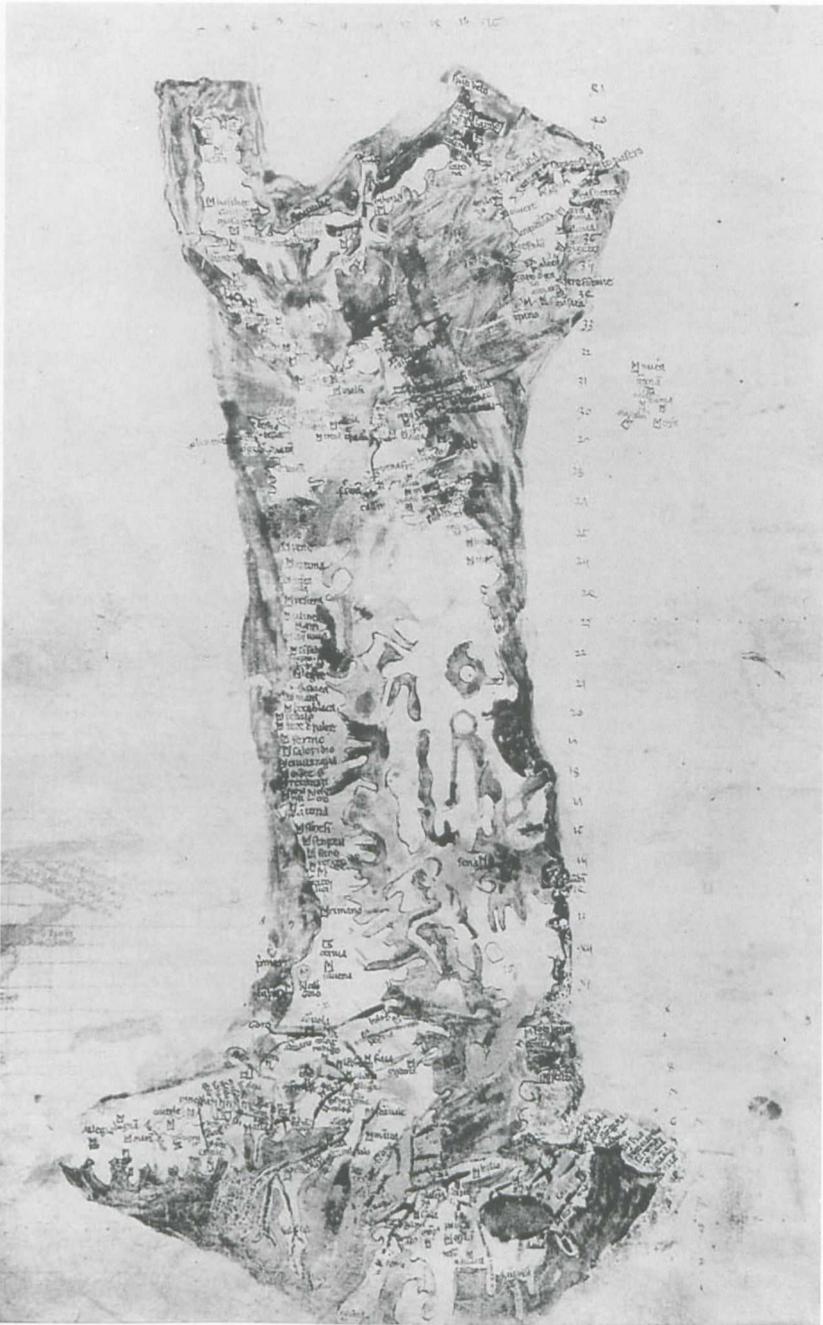


Abb. 1: Paolino Minorita: Chronologia magna, Karte von Italien, ca. 1334-1339, Rom, Bibliotheca Vaticana, Ms. Vat. lat. 1960, fol. 266v

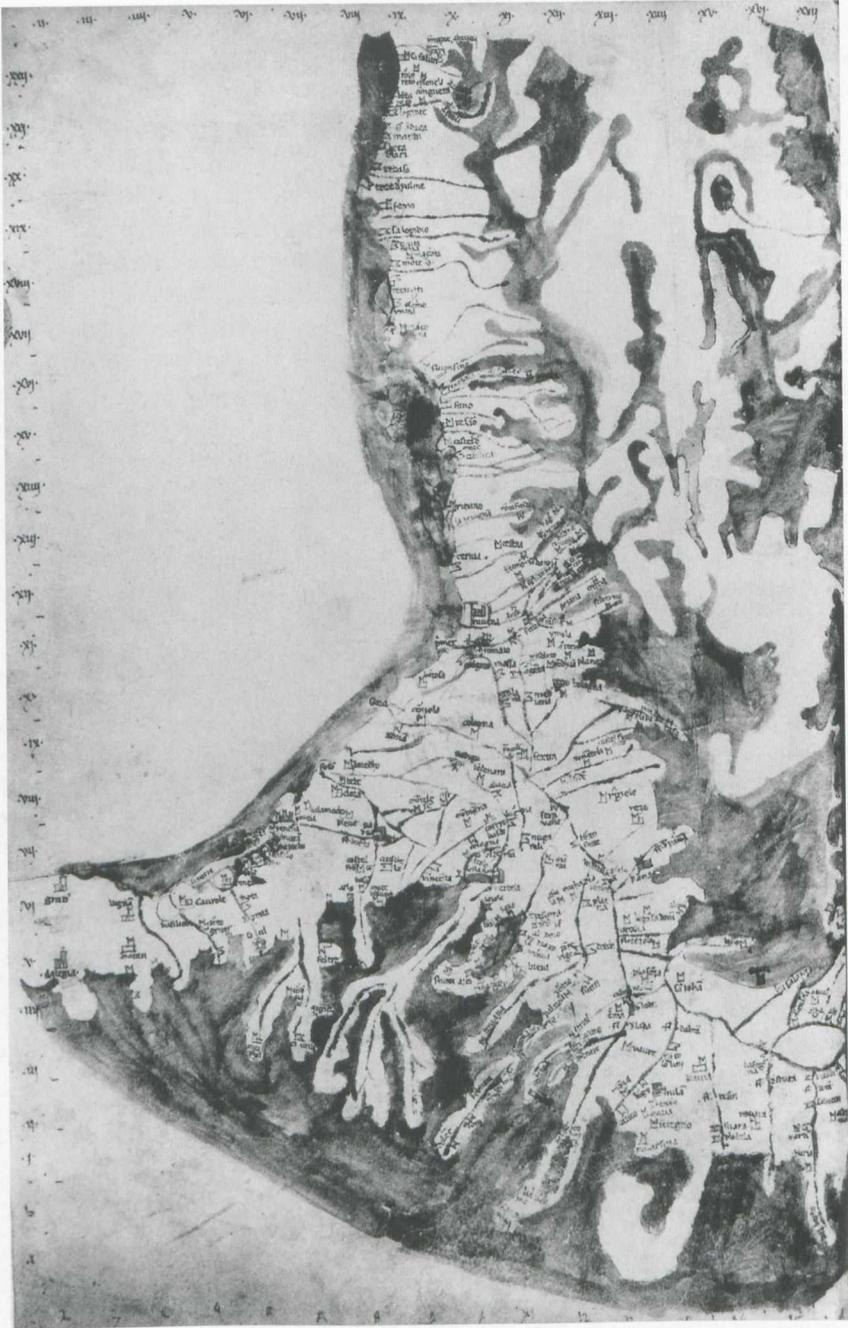


Abb. 2: Paolino Minorita: *Chronologia magna*, Karte von Norditalien, ca. 1334-1339, Rom, Bibliotheca Vaticana, Ms. Vat. lat. 1960, fol. 267v



Abb. 3: Paolino Minorita: Chronologia magna, Karte von Süditalien, ca. 1334-1339, Rom, Bibliotheca Vaticana, Ms. Vat. lat. 1960, fol. 268

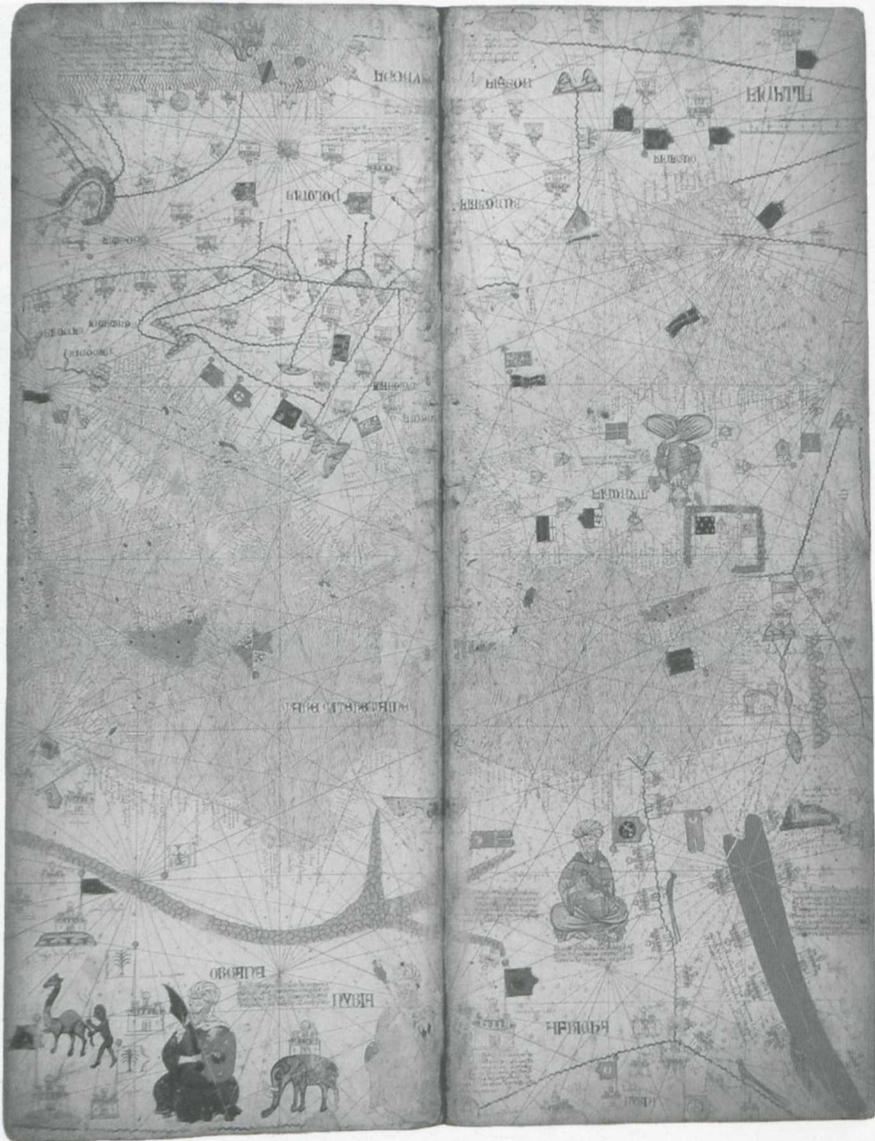


Abb. 4: Katalanischer Atlas, ca. 1375, Paris, Bibliothèque nationale, Ausschnitt

viel später die Gebirgsdarstellung entsprechend konventionalisierte.⁴³ Paulino erläutert sein Vorgehen eigens in dem dem neapolitanischen Exemplar beigegebenen Traktat „De mapa mundi“, denn „es bedarf einer doppelten Karte, mit Malerei und Schrift, weil das eine ohne das andere nicht ausreicht, weil die Malerei ohne

⁴³ Vgl. zur relativ späten Einführung der Höhenlinien und der Schraffuren, die das Profil der Berge zu erfassen vermögen, SPEICH 2003.

die Schrift die Provinzen oder Reiche ungeordnet zeigt, die Schrift aber auch nicht die Grenzen der Provinzen in den verschiedenen Himmelsrichtungen ohne das Hilfsmittel der *pictura* (also von Zeichnung, Malerei oder Bild) anzugeben (genauer: abzugrenzen) vermag, so daß sie nämlich gleichsam von den Augen wahrgenommen scheinen“.⁴⁴ Besser kann man kaum erklären, daß Linien ihre Bedeutung nicht zuletzt durch Benennung erhalten, wie sich Grenzen dem Auge einprägen, und nicht zuletzt, wie in Karten kulturelle Zeichen mit scheinbar natürlichen verschmelzen. Paolino nimmt hier den Gedanken von der Geographie als dem „Auge der Geschichte“ vorweg, den Abraham Ortelius 1570 in seiner Vorrede zum „*Theatrum orbis terrarum*“ formulierte.⁴⁵ Laut Ortelius prägt sich Geschichte nämlich durch das Lesen von Karten erheblich besser dem Gedächtnis ein, um die Karte jedoch mit der Geschichte und ihren Ereignissen in Verbindung bringen zu können, plädierte er für eine gut lesbare Beschriftung der Karten mit Ortsnamen, um einem breiten Publikum das Verständnis zu erleichtern.⁴⁶ Bedenkt man nun erneut die Schilderung von Petrarca, bedenkt man, wie er Grenzen und Provinzen zu sehen vermeinte, beziehungsweise bemerkte, daß er sie nicht sah, so wird deutlich, daß auch den Darstellungen des vierzehnten Jahrhunderts ein verbindliches, historisches Konzept von Landschaft zugrunde liegt, einer Landschaft nämlich, der Geschichte eingeschrieben ist, die man in ihrem Anblick wieder abrufen kann.⁴⁷

Die Frage, ob man eine als so ungewöhnlich eingeführte, einem Manuskript des neapolitanischen Hofes eingebundene Karte wie die des Paolo Veneto mit Petrarcas Blick vom Mont Ventoux in Zusammenhang bringen kann, hat ihre Berechtigung. Zum Glück ist die Verbindung jedoch sehr eng. Wenn ich auch nicht

⁴⁴ „Sine mapa mundi ea, que dicuntur de filiis ac filiis filiorum Noe et que quatuor monarchiis ceterisque regnis atque provinciis tam in divinis quam in humanis scripturis, non tam difficile quam impossibile dixerim ymaginari aut mente posse concipere. Requiritur autem mapa duplex, picture ac scripture, nec unum sine altero putes sufficere, quia pictura sine scriptura provincias seu regna confuse demonstrat, scriptura vero non tamen erit sufficienter sine adminiculo picture provinciarum confinia per varias partes celi sicut determinat ut quasi ad oculum conspici valeant“, *Biblioteca Apostolica Vaticana Lat. 1960 fol. 13r*, zitiert nach BRINKEN 1968, S. 127.

⁴⁵ „Geographia, quae merito a quibusdam historiae oculus appellata est.“ ORTELIUS 1570, Vorrede, ohne Paginierung.

⁴⁶ In einigen Fällen wurden die moderneren Namen bei Ortelius sogar um ältere Namen ergänzt: „[...] nisi quod saepius, quae in primis vix legi poterant, ea ita in nostris expresserimus, vt legi facile a quolibet possent. Interdum verò, vbi res ipsa admonuit, & locus tulit, quorundam locorum vulgaribus nominibus adscripsimus antiqua“, vgl. ORTELIUS 1570, ohne Paginierung. „Atque vbi aliquantulum harum Tabularum vsui adsueuerimus, vel mediocrem etiam Geographiae inde cognitionem adepti, quæcunque leguntur, Tabulis his quasi rerum quibusdam speculis nobis ante oculos collocatis, memoriae multo diutius inhaerent.“ Ebenda. Interessanterweise wird „speculis“ in der ersten englischen Ausgabe mit „glasses“ übersetzt, was der frühneuzeitlichen Verwendung von „speculis“ als Brille entsprechen würde. So verführerisch die Annahme ist, die Karten wären von Ortelius wie Brillen zum Blick auf die Welt konzipiert worden, spricht der Genitiv Plural von „res“, der sich auf „speculis“ bezieht, dagegen. Wahrscheinlicher ist daher die Übersetzung als Spiegel der Dinge, womit den Karten immerhin eine höchst genaue Repräsentationsleistung zugesprochen wird.

⁴⁷ Vgl. zur Wahrnehmung von Grenzen im Mittelalter DALCHÉ 1996.

wie Annegret Schmitt und Bernhard Degenhart so weit gehen würde, daß Petrarca, Paolino und Robert von Anjou gemeinsam das Projekt einer geheimen, genauen Italienkarte verfolgten,⁴⁸ so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß Petrarca diese oder ähnliche Karten kannte, daß er Interesse an der Darstellung eines geeinten Italien hatte, welches man sich angesichts der ghibellinischen Bedrohung durch Kaiser Heinrich VII. 1313 unter der Führung Roberts erhofft hatte.⁴⁹ Die zeitliche Nähe von diesen innovativen Karten und der Bergbesteigung Petrarcas lassen immerhin den Schluß zu, daß Land auf eine protonationale Weise wahrgenommen wurde.⁵⁰ Sowohl Petrarcas Erwähnung seines Vaterlandes Italien als auch die Herauslösung Italiens aus einem größeren kartographischen Zusammenhang bei Paolino verweisen darüber hinaus auf die konkrete historische Situation,⁵¹ in der der König beider Sizilien ein Hoffnungsträger war. Wenn Italien zu einem Zeitpunkt, als von einem geeinten Italien wahrlich keine Rede sein konnte, in einer Handschrift des neapolitanischen Königs gerade ohne die Verzeichnung von Provinzen und Reichen abgebildet wird, so drängt sich eine politische Aussage geradezu auf. Um deutlich zu formulieren, wie ich „politische Aussage“ meine: Selbstredend handelt es sich bei einer handschriftlich angefertigten, nur einem kleinen Kreis zugänglichen ‚Landkarte‘ nicht um eine propagandistische Maßnahme. Es handelt sich aber dennoch um die Konzeptualisierung einer geographischen Einheit, die sich im Fall von Italien – durch dessen Status einer Halbinsel – besonders leicht und quasi natürlich fassen läßt. Louis Marin hat die uns heute allgemein geläufige Vorstellung von Italien und seiner kartographischen Repräsentation in eine apart paradoxe Zeichnung (Abb. 5) gefaßt, in der Benennung und Kartierung dergestalt auseinanderfallen, daß Italien gleichsam aus dem Bildgrund herausgeschnitten scheint, während der in Anführungszeichen gegebene, diagonal hingeworfene Satz „C'est l'Italie“ die Benennungsfunktion des Zeichens herausstreicht. Da wir heute alle mit Zeichentheorien vertraut sind, Magrittes Bilder und ihre paradoxen Aussagen internalisiert haben, ist uns diese Zeichnung sofort verständlich, erscheint sie vielleicht sogar banal. Dennoch macht sie lediglich das plakativ deutlich, was Paolinos Italienkarte implizit vermittelt: die kartographische Ansicht Italiens, sein vor-

⁴⁸ „Unsere Annahme, im Vaticanus latinus 1960 ein Robert von Anjou dargebrachtes Manuskript zu besitzen, führte uns weiter zu der Vermutung, hier dem Geheimnis des genialen Kartenplans nahe zu sein, den man mit der Begegnung Petrarcas und Roberts von Anjou in Verbindung brachte“, DEGENHART/SCHMITT 1973, S. 83f. Eine Annahme, die auf eine Bemerkung von Flavio BIONDO 1531, S. 353, zurückgeht, wo es heißt: „pictura Italiae quam imprimis sequimur Roberti Regis Siciliae et Franciscis Petrarcae ejus amici opus“. Hinter derartigen Konjekturen steht ein Geschichtssmodell der „genialen“ Denker und Erfinder, das der verbreiteten und sich kollektiv verändernden Vorstellungswelt gerade keinen Raum gibt.

⁴⁹ Vgl. dazu MICHALSKY 2000, S. 36-38 mit Literatur.

⁵⁰ Giovanni Pontano (1426-1503) erstellte im Auftrag von Ferdinand von Aragon eine Karte von dem Grenzverlauf des Königreichs Neapel. Gestrichelte Linien geben die Grenzen an, daneben sind einige Flußverläufe und Städte eingezeichnet. Eine Legende listet zusätzlich die Eigenheiten des Grenzverlaufes auf, die ihr tatsächliches Erkennen erleichtern sollen, siehe Abb. 8 und S. 114-116 in DALCHÉ 1996.

⁵¹ „Suspiravi, fateor, ad italicum aerem animo potius quam oculis apparentem, atque inextimabilis me ardor invasit et amicum et patriam rivedendi [...]“ PETRARCA 1974, S. 271.

geblich wahres Abbild, ist zugleich ein Zeichen, auf das man hinweisen kann. „Das ist Italien“ sagt die Karte, auch wenn sie keinen ähnlichen Schriftzug aufweist, sondern ohne Worte zu uns spricht, wenn sie das Land in allen Himmelsrichtungen wahrhaft vor Augen stellt, wie Paolino es formuliert hat.

Obleich das Territorium zur Definition des Staates im Mittelalter nicht von so großer Bedeutung war wie in der Neuzeit, scheint sich mit der voranschreitenden Kartographie, die schon im 14. Jahrhundert erheblich weiter war, als man gemeinhin annimmt, eine konkrete geographische und räumliche Vorstellung des eigenen Landes durchzusetzen, die – so meine These – auch dessen Wahrnehmung prägte.

Das folgende Beispiel einer monumentalen Landschaftsdarstellung läßt sich in diesem Kontext gar nicht vermeiden, obgleich man sich – angesichts der Omnipräsenz dieses Werkes in den Geschichten der Landschaftsmalerei – besonders anstrengen muß, es mit möglichst unvoreingenommenen Augen zu sehen: Ambrogio Lorenzetti führte 1337-1340 die Fresken in der Sala della Pace des Sieneser Palazzo Pubblico im Auftrag der Nove aus (Abb. 6-8).⁵² Es handelt sich um ein politisches Programm der Kommune, die die eigene gute Regierung als tugendhaft und daher Wohlstand und Sicherheit fördernd preist. Aus Oppositionen gebaut stehen Allegorien der Guten und der Schlechten Regierung einander gegenüber, ihnen zugesellt sind die jeweiligen Auswirkungen auf Stadt und Land. Das komplizierte politische Tugendprogramm, dessen genaue Aufschlüsselung noch immer umstritten ist, muß hier vernachlässigt werden. Von Belang ist allerdings, daß der programmatische Rahmen der Fresken, die ja noch dazu im Ratssaal selbst angebracht wurden, ein politischer ist, daß „gute“ und „schlechte“ Landschaft vor diesem Hintergrund, auf Grund ihrer allegorischen Funktion also, weder Abbilder der Natur noch solche der individuellen Erfahrung sein können. Dennoch besteht Übereinstimmung darin, daß die „gute Landschaft“ das Umland Sienas darstellt, das ja hier als beispielhaft herausgestrichen werden

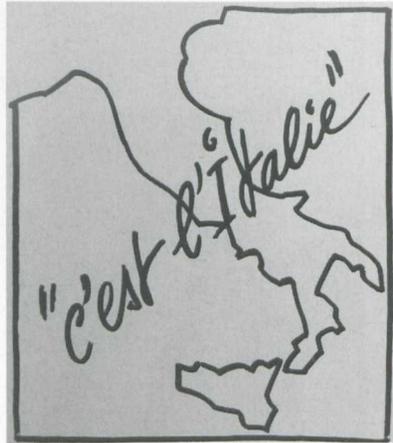


Abb. 5: Louis Marin: „C'est L'Italie“

⁵² Als gut kommentierter Abbildungsband empfiehlt sich: Ambrogio Lorenzetti 1995. Die Fresken wurden von Kunsthistorikern und Historikern in den letzten Jahrzehnten immer wieder untersucht und nach ihrer Bedeutung für das politische Selbstverständnis wie auch für die Konzeptualisierung von Land befragt. In Überblickswerken figurieren die Fresken darüber hinaus gemeinhin als frühes Beispiel ebenso für Naturerfassung wie auch politische Allegorie (zwei Darstellungsformen, die sich zwar nicht ausschließen, deren interpretatorische Kombination jedoch einer sorgfältigen Überprüfung der Repräsentationsmodi bedarf. Im folgenden ist nur die wichtigste und jüngere Literatur zu den Fresken angegeben: SKINNER 1986; DERS. 1999; STARN 1994; SEIDEL 1997; DERS. 1999; SCHIERA 1999; GIBBS 1999; CAMPBELL 2001; NORMAN 2003, S. 98-104.

sollte. Siena selbst ist im Fresko deutlich markiert. An seine Stadtmauer, deren Tor die *Lupa senese* ziert, grenzt das Land (Abb. 7).⁵³



Abb. 6: Ambrogio Lorenzetti: Fresken der Guten und Schlechten Regierung in der Sala dei Nove im Palazzo Pubblico in Siena, 1337-1340: das gut bestellte und sichere Umland Sienas

Unter der Personifikation der *securitas*, die zur Verdeutlichung ihrer Effizienz einen kleinen Galgen samt Gehängtem zum Attribut hat, verlassen mehrere Adlige oberhalb eines bearbeiteten Weinberges die Stadt.⁵⁴ Mit ihrem Weg und der Linie des dahinter liegenden, gut bestellten Ackers, folgt unser Blick in die Täler, wo wir weiterer landwirtschaftlicher Arbeiten gewahr werden. Dort wird gesät, gepflügt, gedroschen. Packesel bringen Ware aus dem Umland in die Stadt. Eine im Vordergrund plazierte, rote Backsteinbrücke signalisiert den guten Zustand der Infrastruktur. Wengleich ohne einheitliche Perspektive im strengen Sinne, verkleinern sich die Objekte zum Hintergrund hin. Dennoch erkennen wir weitere Bauern bei der Arbeit, oberhalb der Brücke auch ein Gehöft, noch etwas weiter oben die inschriftlich benannte Stadt Talamone, die den Sienesen als Hafenstadt diente.⁵⁵ In der Ferne

⁵³ Zur *Lupa senese* als politischem Symbol siehe POPP 1997.

⁵⁴ SCHNEIDER 1996, S. 21, schießt weit über das Ziel hinaus, wenn er in diesem ‚law and order‘ verheißenden Zeichen „eine mit Gewalt und Unterdrückung erzwungene Befriedung zur Aufrechterhaltung eines Herrschaftsverhältnisses“ festzumachen sucht. Im gleichen Zusammenhang beschreibt Schneider die Arbeiten auf dem Land als „Quelle des städtischen Reichtums“ und dies zugunsten der Ausbeutung durch eine „reiche Oberschicht“. Wie seit BOWSKY 1981 bekannt ist, handelte es sich insbesondere bei der Regierung der „Nove“ in Siena um ein sehr differenziertes, mit vielen internen Überwachungsinstanzen versehenes politisches und soziales Gefüge, das sich nicht mit den Oppositionen von Armut und Reichtum, Arbeit und Herrschaft beschreiben läßt.

⁵⁵ SEIDEL 1999, S. 39-41, hat mit guten Gründen die Beschriftung des Meerbusens mit „Talamone“ als eine Zutat des 16. Jahrhunderts bezeichnet. Es würde meines Erachtens jedoch zu weit führen, deshalb anzunehmen, an dieser direkt am Meer gelegenen Stelle sei gar nicht Ta-

nehmen die Bauern ab, dafür nehmen die Kastelle zu, die auf den Hügeln situiert, das Land unter Kontrolle halten. Längst wurde erkannt, daß es sich hier aus den genannten programmatischen Gründen nicht um die Evokation eines individuellen Blickes handeln kann, sondern daß es darum ging, das gesamte zu Siena gehörige Umland in einem Bild zu vergegenwärtigen. So kann man das ca. achtzig Kilometer entfernte Talamon bloßen Auges nicht erkennen, außerdem scheint der Blick

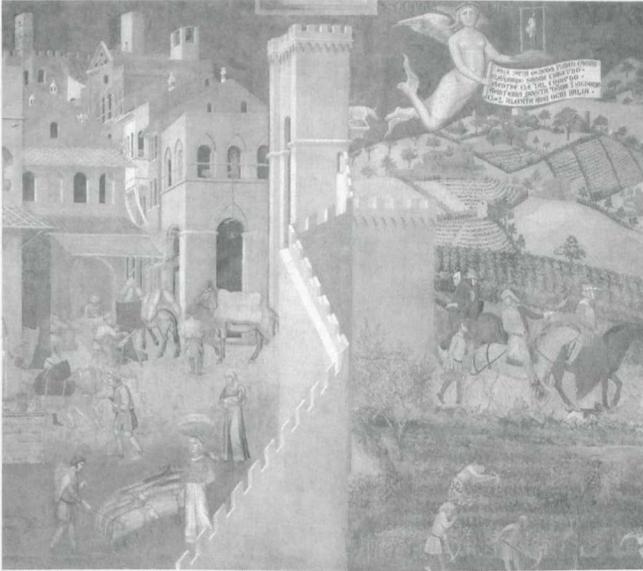


Abb. 7: Ambrogio Lorenzetti: Fresken der Guten und Schlechten Regierung in der Sala dei Nove im Palazzo Pubblico in Siena, 1337-1340, Detail: Vordergrund des gut bestellten Landes

panoramaartig zu schweifen – kurz: es ist ein herrschaftlicher, stolzer und kontrollierender Blick, auch wenn er von einer kommunalen Regierung in Auftrag gegeben wurde.⁵⁶ Ganz zu recht wird Lorenzettis Bild darüber hinaus als innovative Leistung eingeschätzt, weil die Landschaft nicht wie zuvor aus Musterbuchversatzstücken zusammengesetzt wurde, sondern ein räumliches Kontinuum angibt, zu dem die Vegetation ebenso wie ihre Bewohner und Bearbeiter zählen.⁵⁷ Vermutlich

lamon dargestellt, und es damit zu begründen, daß es aus Sicht des Rates kein prestigeträchtiger Ort war. Vgl. dazu auch REDON 1994, S. 171-174.

⁵⁶ Die Vogelperspektive wird häufig (zu) schnell mit dem Blick des Herrschers kurzgeschlossen. Seit dem gleichnamigen Buch von BUCI-GLUCKSMANN 1997 hat sich die etwas irreführende Bezeichnung „Kartographischer Blick“ für jene Darstellungsform durchgesetzt, in der der Horizont sehr hoch gelegt wurde, um möglichst viel Land zeigen zu können. Obgleich es seit dem 16. Jahrhundert Beispiele gibt, in denen kartographische und pikurale Repräsentationsmodi sehr eng beeinander liegen, ist doch im Einzelfall die Motivation zu überprüfen und diese Form nicht automatisch mit dem Blick von oben als dem Blick des Herrschers gleichzusetzen.

⁵⁷ Vgl. zu den frühen italienischen Naturstudien noch immer PÄCHT 1950; zu den in Italien früh einsetzenden Sammlungen von Naturobjekten siehe FINDLEN 1994.

sah der Maler, dessen Auftrag leider nicht dokumentiert ist, es tatsächlich als seine Aufgabe an, das Sieneser Land als kultivierten Raum wiederzugeben, wozu er aller Wahrscheinlichkeit nach (darin Petrarca ebenso wie den Kartographen seiner Zeit vergleichbar) auf den Turm des Palazzo gestiegen ist, um das Aussehen der Landschaft festzuhalten. Die naiv klingende aber methodisch schwer zu beantwortende Frage, die sich daran anschließt, lautet: was hat Lorenzetti gesehen? Genauer: Mit welcher – vom Auftrag einmal abgesehen – Prädisposition hat er die toskanischen Hügel, die auf dem Bild ja trotz allem recht schematisch ausgefallen sind, erfaßt?⁵⁸

Konsens der kunsthistorischen Forschung ist spätestens seit Uta Feldges Arbeit über „Landschaft als topographisches Porträt“,⁵⁹ daß es sich bei Lorenzettis Fresko um ein eben solches handelt, daß die sogenannte „erste Landschaftsdarstellung der abendländischen Malerei“ deswegen so genannt werden darf, weil sie „naturalistisch“ ist. Damit stoßen wir auf ein ähnliches Problem wie das eingangs ausführlich erläuterte, nämlich das Verhältnis von Landschaft und Natur, nur diesmal aus einem anderen Blickwinkel.⁶⁰ „Naturalistisch“ meint nämlich, daß die Natur gleichsam ‚richtig‘ wiedergegeben ist und nicht, wie bei der traditionellen Petrarca-Lektüre, daß die Natur als Gesamtheit begriffen würde, sondern, daß sie – so wie sie auch uns, wenn wir damals dort gewesen wären, hätte erscheinen können – dargestellt ist. Eine solche Beschreibung, in die man unreflektiert häufig verfällt, wenn man über Bilder spricht, ist methodisch prekär, denn sie mißachtet, daß Bilder immer ihren Gegenstand zurechtlegen, und sie mißachtet auch, daß – wie

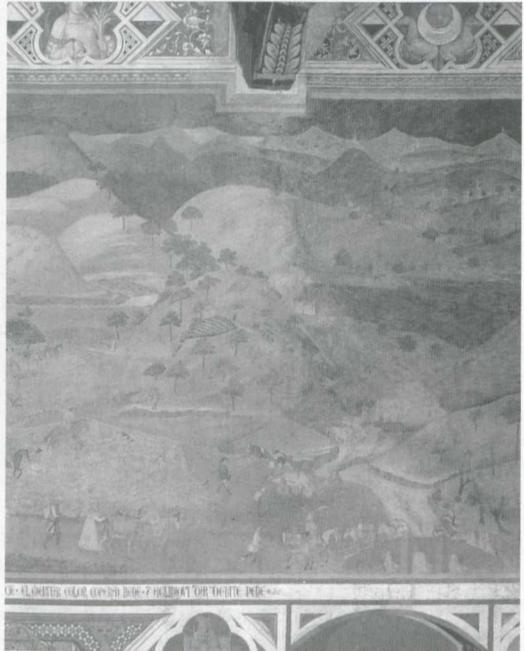


Abb. 8: Ambrogio Lorenzetti: Fresken der Guten und Schlechten Regierung in der Sala dei Nove im Palazzo Pubblico in Siena, 1337-1340, Detail: Meerbusen bei Talamone

⁵⁸ Vgl. zu dem Problem, in frühneuzeitlichen Landschaften die nationale Kodierung zu bestimmen siehe MICHALSKY 2004. Die Kodierung einer Landschaft besteht ja nicht nur in der Ausbildung eines Klischees, sondern vor allem darin, daß eine allgemeinverbindliche Grundlage von Konnotationen zum Land vorausgesetzt werden kann, die auch in anderen Medien etabliert wird.

⁵⁹ Vgl. FELDGES 1980; KOCH 1986.

⁶⁰ Vgl. dazu ausführlich MICHALSKY 2003.

zuvor bereits erwähnt – keine Wahrnehmung „unschuldig“ oder „naiv“ oder ohne kulturelle Prägung ihr Objekt erfaßt. Um dem Phänomen Landschaft gerecht zu werden, bedarf es der Dekonstruktion des Bildes, das immer mindestens soviel über seinen Schöpfer und seine Zeitgenossen aussagt, wie über das Dargestellte. Es sind die Strukturen, die aus der Art der räumlichen Projektion herausgefiltert werden müssen, will man ein solches Bild wirklich verstehen. Trotz der innovativen Bemühung um ein räumliches Kontinuum, trotz des protoperspektivisch motivierten Überblicks mit dem hohen Horizont sind es nämlich die Bearbeitung und die Besiedlung, die das Land – von der topographischen Besonderheit des Meerbusens bei Talamon einmal abgesehen – strukturieren.⁶¹ Nur ganz weit hinten werden die Hügel in einem Grün gegeben, das Wälder oder Sträucher meint. Im eigentlichen Umland ist alles gut genutzt und in Parzellen aufgeteilt. Nicht nur eine gut regierte Kommune, sondern auch eine gut regierte Natur könnte man sagen.

Dank jüngerer Untersuchungen über die Organisation und das administrativ-politische Verständnis des Contado von Siena wissen wir heute, daß sein Umland seit dem 13. Jahrhundert ständig neu und in einander überlagernden Systemen aus *massi, distretti, terzi, vicariati* und *pivieri* organisiert wurde.⁶² Historisch aus verschiedenen kirchlichen und kommunalen Verwaltungsstrukturen abgeleitet, waren genauestens abgezielte Teile des Landes (des *contado*, wie der historische Oberbegriff für Land im Gegensatz zu Stadt lautet) nicht nur in wirtschaftlicher, sondern insbesondere in juristischer und fiskalischer Hinsicht von der Stadt abhängig. Die modernen Karten, die Odile Redon hat anfertigen lassen (Abb. 9-10), zeigen nicht nur die recht dichte Besiedlung, sondern auch ein beeindruckendes Netz von administrativen Grenzlinien, die den Steuerakten entnommen werden konnten. Die erste Karte zeigt die Grenzen der durchnummerierten Vikariate. Sie unterstanden Vikaren, die vom Podesta Sienas eingesetzt wurden. Eine weitere Karte verzeichnet den Zustand von 1339 als zehn *distretti* eingerichtet wurden, das heißt polizeiliche Überwachungseinheiten, die unter der Aufsicht von Rittern standen, die ebenfalls vom Podesta eingesetzt wurden. Die Karten machen deutlich, wie dezentral Siena im Norden lag, und damit, warum der Blick in der Sala della Pace sich nach Süden richtet, so daß diesem Blick gemäß die Küste und somit auch Talamon tatsächlich rechts liegen müssen.

Wie Redon darüber hinaus feststellen konnte, wurden diese Bezirke nicht nur in Akten vermerkt, sondern auch mit Grenzmarkierungen versehen, die teils schlecht sichtbar an Bäumen oder ähnlichen wiedererkennbaren, natürlichen Zeichen angebracht waren, teils aber auch eigens konstruiert wurden.⁶³ Für die Akten wurden anfangs nur selten genaue Messungen vorgenommen. Seit dem 14. Jahrhundert sind jedoch *mensuradores* dokumentiert, die das Land unter steuerlichen Gesichtspunkten kartierten, um so eine genauere Übereinstimmung von realer

⁶¹ Vgl. in diesem Sinne aus SEIDEL 1999, S. 36-52, der sowohl die genaue Wiedergabe von Details als auch den historischen Umständen geschuldeten Nachdruck auf den damals oft gefährdeten Getreideanbau unterstreicht.

⁶² Vgl. REDON 1994, S. 92-126.

⁶³ Ebenda.

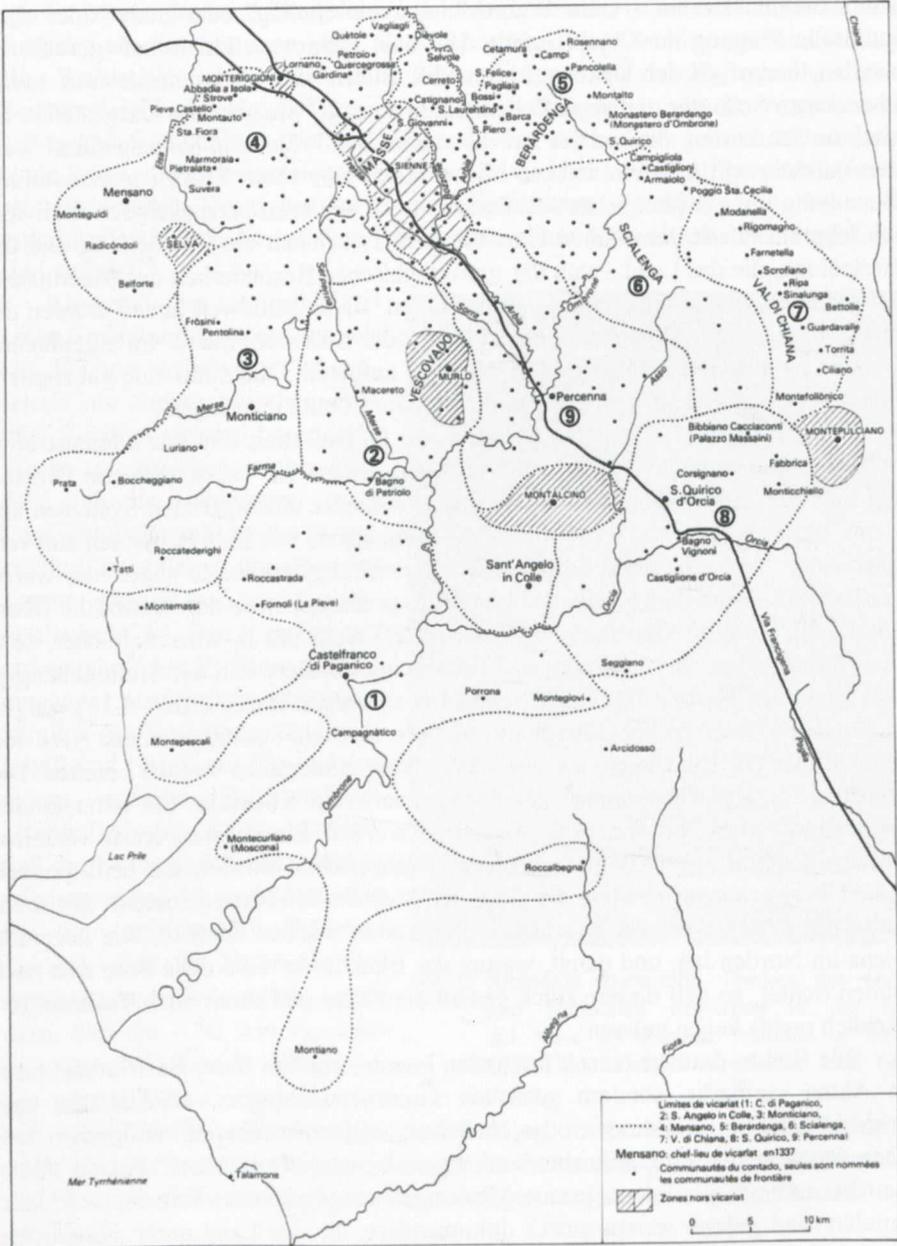


Abb. 9: Moderne Karte mit den steuerlich relevanten Vikariaten des Sieneser Contado (Redon)

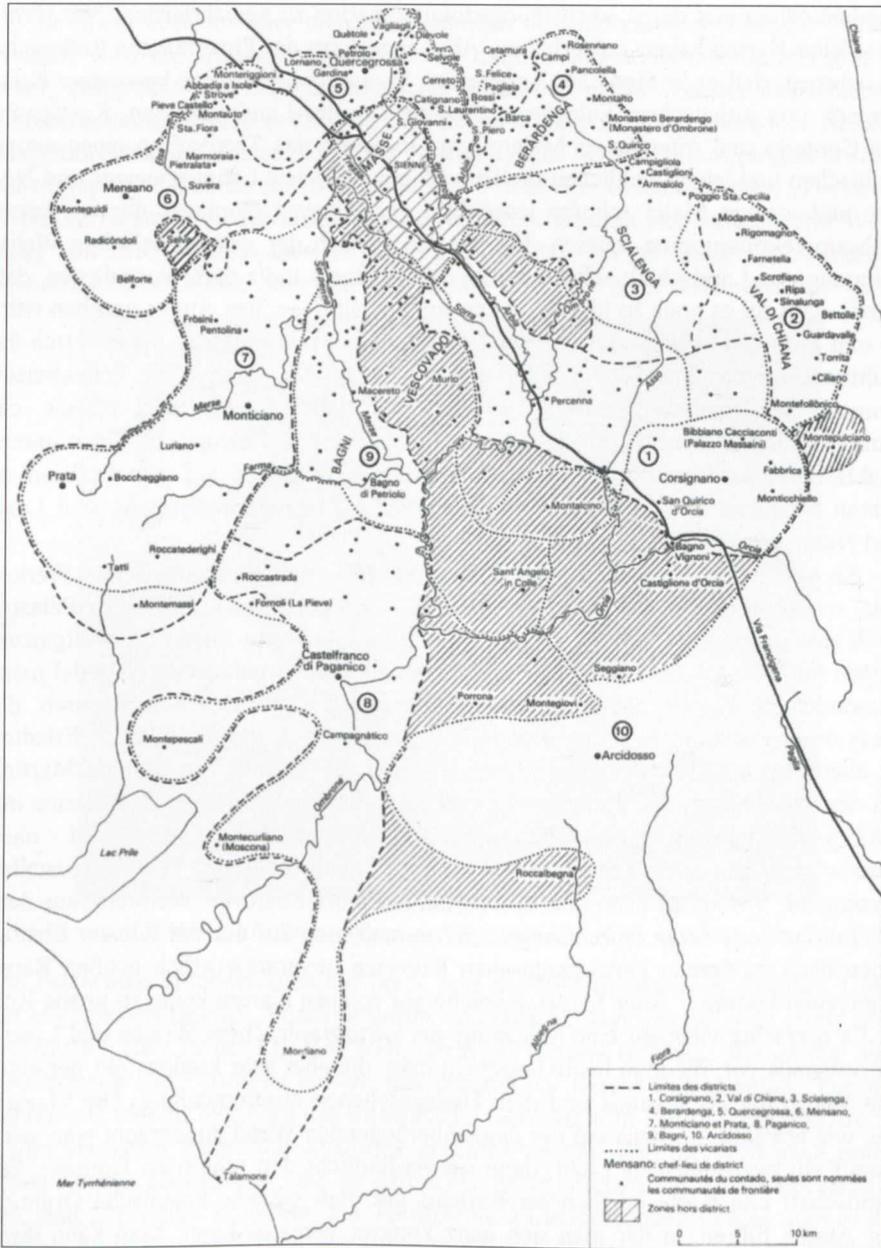


Abb. 10: Moderne Karte der Situation von 1339 mit 10 distretti (Redon)

Landeinteilung und deren Verwaltungsdokumentation zu gewährleisten. Nur wenige solcher Karten haben sich erhalten. Aber angesichts der Forschungen Redons ist zu betonen, daß es in Siena am Anfang des 14. Jahrhunderts eine besondere Konvergenz von juristischem Schrifttum, Markierung der Landesgrenzen, Kartierung des Contado und öffentlicher Malerei gab, in denen das Territorium einen neuen politischen und lebensweltlichen Stellenwert bekam. Viele Landvermesser und Notare und wenige Maler schufen jenes Bild des Sieneser Contado, das wir heute mühsam rekonstruieren müssen. Für die Frage nach der zeitgenössischen Wahrnehmung von Landschaft, scheint mir hier ein weiteres Indiz dafür vorzuliegen, daß Land – und sei es noch so idyllisch oder gut bestellt – wachen Auges gesehen wurde und zwar mit dem Wissen um die vielen kleinen Markierungen, die es durch die Kultivierung und Inbesitznahme erhalten hat. Für den methodisch reflektierten Umgang mit Landschaftsmalerei bedeutet dies, daß wir uns hüten müssen, ein kunstgeschichtliches Fortschrittsmodell von der Entwicklung zu einer immer exakteren Naturdarstellung zu verwenden und statt dessen auf jene Indizien zu achten haben, in denen sich die gesellschaftliche Konzeptionalisierung von Land und Natur manifestiert.

So wie die Italienkarte Paolinos nur Teil eines universalhistorischen Werkes war, so wußten auch die Sienesen, daß sie – um der Ausstattung ihres Palastes noch eine größere Bedeutung zu geben – die Lokalisierung Sienas im Weltganzen zeigen mußten. Leider ist von der Weltkarte, die der vorgelagerten Sala del mapamondo den Namen gab, rein gar nichts erhalten außer den Schleifspuren, die diese drehbare, wohl auf einen Holzrahmen gespannte Karte hinterließ.⁶⁴ Erhalten ist allerdings auf der gegenüberliegenden Wand die *Maestà* von Simone Martini, bei der die Heiligen der Stadt versammelt sind. Wir wissen lediglich, daß eine mit 4,83 m Durchmesser ausnehmend große Karte 1345 angebracht wurde und – nach unterschiedlichen Berichten – sowohl Siena als auch die ganze Welt darzustellen vermochte. Vorstellen kann man es sich mit Hilfe der Ebstorfer Weltkarte aus dem 13. Jahrhundert, deren Durchmesser 3,57 m maß, und auf der das Kloster Ebstorf einen nach modernen kartographischen Kriterien unverantwortlich großen Raum einnehmen konnte.⁶⁵ Aber Maßstab spielte auf solchen Karten keine so große Rolle. Es herrschte vielmehr eine Mischung aus kartographischem Wissen und Lokalpatriotismus vor, die man heute belächeln mag, die aber sehr konkret mit der eigenen Verortung im Kosmos und dem Heilsgeschehen zusammenhing. Die *Maestà*, die, wie erwähnt, in Siena auf der gegenüberliegenden Wand angebracht war, wirft darauf ein bezeichnendes Licht, denn sie verdeutlicht den religiösen Kontext. Für Landschaft und Karte im Sieneser Rathaus gilt, daß sie eine kosmische Ordnung vor Augen führen, in der man sich ganz konkret verorten kann. Man kann diese Ordnung zwar ‚Natur‘ nennen, hat damit aber wenig gewonnen. Wichtiger ist, daß die visuellen Medien – so wie die schriftlichen ohnehin – die kulturelle und politische Ergreifung des natürlichen Raumes dokumentieren.

⁶⁴ Vgl. KUPFER 1996; WESSELOW 2000; DERS. 2000b.

⁶⁵ Vgl. zur Ebstorfer Weltkarte WOLF 1988; HAHN-WOERNLE 1987; KUGLER 1987; DERS. 1991; WILKE 1999.

In einem kuriosen aber nichtsdestoweniger aussagekräftigen Stich der Frühen Neuzeit wird die Konzeptualisierung von Land in ihrer Verbindung von graphischer, kultureller und national-politischer Erfassung direkt von der menschlichen Selbsterkenntnis abgesetzt (Abb. 11).⁶⁶ Gegen 1590 von einem anonymen Stecher ausgeführt, reagiert dieses Bild eines Narren auf die bereits weit vorangeschrittene Kartographie, die einen ersten Höhepunkt 1570 in dem bereits zitierten „Theatrum Orbis Terrarum“ von Abraham Ortelius erfahren hatte, dessen aktualisierte Weltkarte von 1587 hier das Gesicht des Narren ersetzt. An die Stelle des blickenden Menschen ist der blinde Narr getreten, dessen Blick von einer Karte verdeckt wird.

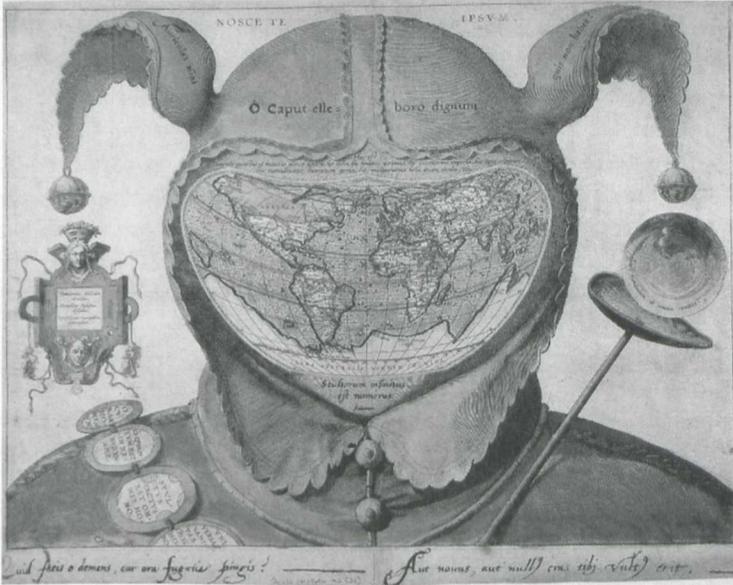


Abb. 11: Die Welt unter einer Narrenkappe, anonym, ca. 1590

Die Inschriften unterstreichen nur noch, was das Bild eindrücklich vorführt. Unter der allgemeinen Devise „Nosce te ipsum“ angebracht, sagt uns der Satz direkt über der Karte: „Hier ist der Ort der Welt, der Stoff unseres Ruhmes, dies ist der Sitz. Hier bringen wir Ehrungen hervor, hier bringen wir Reiche in Bewegung, hier begehren wir Macht, hier wird das menschliche Geschlecht in Unruhe gebracht etc.“⁶⁷ Kaum deutlicher kann zum Ausdruck gebracht werden, daß die Welt nach politischen Regeln geordnet ist, die im närrischen Machtstreben der Einzelnen verwurzelt sind und deren konkrete, am Territorium zu bemessenden Folgen sich in der Kartographie niederschlagen. So zugespitzt diese Aussage auch ist, ihre bildliche Fassung zeigt zum einen die Medienkompetenz der Frühen Neuzeit, die ihre eigenen Modi bereits hinterfragt. Zum anderen scheint hier noch einmal jene erkennt-

⁶⁶ Vgl. dazu ausführlich MICHALSKY 2002 mit Literatur.

⁶⁷ „Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hec sedes, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic opes cupimus, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civilia. Plin.“

nistheoretische Frage auf, die auch Petrarca beschäftigt hat, jene nach der Verbindung von Selbst- und Welterkenntnis. Obgleich zeitlich und räumlich weit entfernt von den hier besprochenen Beispielen des frühen 14. Jahrhunderts in Italien pointiert dieser Stich lediglich das, was am Beginn von Kartierung und Landschaftsmalerei bereits stattgefunden hat: die Konzeptualisierung von Land, Individuum und sozialer Gemeinschaft in der vorgeblich objektiv-natürlichen Projektion von Land.

Als eine Projektion läßt sich Landschaft in zweierlei Hinsicht verstehen: Zum einen, in technischer Hinsicht, als der Vorgang von Vermessung und Aufbringung der Daten auf einem Bildträger; zum anderen, in metaphorischer Hinsicht, weil im materiellen Bild wie auch in der subjektiven Wahrnehmung Landschaften erst dann entstehen, wenn weitere Bedeutungen auf das Land projiziert werden. Beide Formen der Projektion gibt es in der Malerei und der Kartographie, denn weder die besprochenen Karten von Paolino Minorita noch die Bilder von Ambrogio Lorenzetti sind unschuldige Produkte ‚reiner‘ Projektionen, ebenso wie sie keine ‚reinen‘ Erfindungen eines Geographen oder Malers sind. Mir kam es darauf an herauszustreichen, daß das differenzierte Verständnis von Land und seiner Repräsentation nicht nur an Werken verschiedener Medien des 14. Jahrhunderts festzumachen ist, sondern daß die Konzeptualisierung von Land und Landschaft darüber hinaus bereits Gegenstand der zeitgenössischen Reflexion und imaginativen Praxis war.

Bibliographie

- ALMAGIÀ, Roberto: Monumenta Italiae Cartographica. Riproduzione di carte generali e regionali d'Italia dal secolo XIV al XVIII, Florenz 1929.
- Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, hg. von Enrico Castelnuovo, mit Beiträgen von Maria Monica Donato/Furio Brugnolo, Mailand 1995.
- ANDREWS, Malcolm: Landscape in Western Art, Oxford 1999.
- BEK, Lise: Paradise into Landscape. The Notion of Pictorial Space as an experience of Identity, in: Avignon and Naples. Italy in France – France in Italy in the fourteenth century (Analecta Romana Instituti danici, 25), hg. von Marianne Pade/Hannemarie Ragn Jensen/Lene Waage Petersen, Rom 1997, S. 39-48.
- BIONDO, Flavio: Italia illustrata, Basel 1531.
- BLUMENBERG, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1983.
- BONDANINI, Andrea: La pianta di Ferrara di fra Paolino Minorita, in: Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, ser. 3, 13 (1973), S. 33-89.
- BOWSKY, William M.: A medieval Italian commune: Siena under the Nine, 1287-1355, Berkeley 1981.
- VON DEN BRINCKEN, Anna Dorothee: Mappa mundi und Chorographia. Studien zur *imago mundi* des abendländischen Mittelalters, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 24 (1968), S. 118-186.
- Brockhaus in 24 Bänden, Bd. 13, Mannheim 1996.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine: Der kartographische Blick, Berlin 1997 (frz. 1996).
- CAMPBELL, C. Jean: The City's new Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace, in: Art Bulletin 83 (2001), S. 240-258.
- CASEY, Edward S.: Representing Place. Landscape Painting and Maps, Minneapolis/London 2002.
- CLARK, Kenneth: Landscape into Art, London 1949.

- COSGROVE, Denis E.: *Social Formation and Symbolic Landscape*, London 1984.
- CRANDELL, Gina: *Nature pictorialized. The 'View' in Landscape History*, Baltimore 1993.
- DALCHE, Patrick Gautier: *Limite, frontière et organisation de l'espace dans la géographie et la cartographie de la fin du Moyen Age*, in: *Grenzen und Raumvorstellungen 1996*, S. 93-122.
- DEGENHART, Bernhard/SCHMITT, Annegret: *Marino Sanudo und Paolino Veneto*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 14 (1973)*, S. 1-137.
- EBERLE, Matthias: *Individuum und Landschaft*, Gießen 1980.
- FECHNER, Renate: *Natur als Landschaft: Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt a. M. u. a. 1986.
- FELDGES, Uta: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980.
- FINDLEN, Paula: *Possessing Nature. Museum, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley u. a. 1994.
- FRANCESCHINI, Dora: *Fra Paolino da Venezia*, in: *Atti della Accademia delle Scienze di Torino 98 (1963/1964)*, S. 109-152.
- FRANGENBERG, Thomas: *Chorographies of Florence. The use of city views and city plans in the sixteenth century*, in: *Imago Mundi 46 (1994)*, S. 41-64.
- PROJMOVIC, Eva: *Eine gemalte Eremitage in der Stadt: die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans Beltung/Dieter Blume, München 1989, S. 201-214.
- GHINATO, Alberto: *Fr. Paolino da Veneto O. F. M. vescovo di Pozzuoli (†1344) (Studi e testi francescani, 1)*, Rom 1951.
- GIBBS, Robert: *In search of Ambrogio Lorenzetti's Allegory of Justice. Changes to the frescoes in the Palazzo Pubblico*, in: *Apollo 149 (1999)*, S. 11-16.
- GLOY, Karen: *Das Verständnis der Natur. Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens*, München 1995.
- Grenzen und Raumvorstellungen (11.-20. Jh.). Frontières et conceptions de l'espace (11^e-20^e siècles)*, hg. von Guy P. Marchal, Zürich 1996.
- GROSJEAN, Georges: *Mapamundi. Der katalanische Weltatlas vom Jahre 1375*, Zürich 1977.
- HAGER, F. P./GREGORY, T./MAIERÜ, A./STABILE, G./KAULBACH, F.: *Natur*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 421-478.
- HAHN-WOERNLE, Birgit: *Die Ebstorfer Weltkarte*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1987.
- HARD, Gerhard: *Landschaft als wissenschaftlicher Begriff und als gestaltete Umwelt des Menschen*, in: *Biologie für den Menschen*, hg. von der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1982, S. 113-146.
- HELGERSON, Richard: *The Land speaks. Cartography, Chorography, and Subversion in Renaissance England*, in: *Representations 16 (1986)*.
- L'Italia nella cartografia tolemaica dei piu antichi codici*, in: *Imago Italiae*, hg. von Luciano Lago, Triest 2002, S. 143-165.
- JAUSS, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1991.
- KABLITZ, Andreas: *Petrarcas Augustinismus und die ecriture der Ventoux-Epistel*, in: *Poetica 26 (1994)* S. 31-96.
- KIENING, Christian: *Zwischen Körper und Schrift: Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a. M. 2003.
- KLEIN, Bernhard: *'The whole Empire of Great Britain'. Zur Konstruktion des nationalen Raums in Kartographie und Geographie*, in: *Bilder der Nation*, hg. von Ulrich Bielefeld/Gisela Engel, Hamburg 1998, S. 40-75.
- KOCH, Linda: *Two Lorenzetti Landscapes: Documents of Siena's Territorial Expansion*, in: *Rutgers Art Review 7 (1986)*, S. 21-42.
- KRÜGER, Klaus: *Bildandacht und Bergeinsamkeit: der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder*, hg. von Hans Beltung/Dieter Blume, München 1989, S. 187-200.

- KUGLER, Hartmut: Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte, Weinheim 1991.
- KUPFER, Marcia B.: The lost wheel map of Ambrogio Lorenzetti, in: *Art Bulletin* 78 (1996), S. 286-310.
- Landscape and Power, hg. von W. J. T. Mitchell, Chicago/London 1994.
- Landschaftsmalerei, hg. von Werner Busch (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3), Berlin 1997.
- LANGDON, Helen: Landscape painting, in: *Dictionary of Art*, Bd. 18, New York 1996, S. 700-720.
- Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder, hg. von Hans Beltung/Dieter Blume, München 1989.
- MARCHAL, Guy P.: ‚Von der Stadt‘ und bis ins ‚Pfefferland‘. Städtische Raum- und Grenzvorstellungen in Urfehlen und Verbannungsurteilen oberrheinischer und schweizerischer Städte, in: *Grenzen und Raumvorstellungen (11.-20. Jh.)*. *Frontières et conceptions de l'espace (11^e-20^e siècles)*, hg. von dems., Zürich 1996, S. 225-263.
- MARIN, Louis: Les voies de la carte, in: *Cartes et figures de la terre*, Katalog der Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris 1980, S. 47-54.
- MICHALSKY, Tanja: Repräsentation und Memoria. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 157), Göttingen 2000.
- DIES.: ‚Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae‘. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung, in: *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, hg. von Gisela Engel/Brita Rang/Klaus Reichert/Heide Wunder in Zusammenarbeit mit Jonathan Elukin (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, 6), Frankfurt a. M. 2002, S. 436-453.
- DIES.: Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus, in: *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild*, hg. von Andrea von Huelsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter, Köln/Weimar 2003, S. 85-105.
- DIES.: Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaftsmalerei als Ausdruck nationaler Identität, in: *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, hg. von Klaus Bußmann/Elke Anna Werner, Stuttgart 2004, S. 333-354.
- DIES.: Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit, in: *Text – Bild – Karte. Kartographie der Vormoderne*, hg. von Jürg Glaser/Christian Kiening, Freiburg (Rombach), im Druck.
- MEIFFRET, Laurence: L'ermite et la montagne dans l'art médiéval XIII^e-XIV^e siècles, in: *La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole. Actes du 116^e congrès national des sociétés savantes*, Paris 1991.
- Menschen und Grenzen in der Frühen Neuzeit, hg. von Wolfgang Schmale/Reinhard Stauber (Innovationen. Bibliothek zur Neuere und Neuesten Geschichte, 2), Berlin 1998.
- La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole. Actes du 116^e congrès national des sociétés savantes, Paris 1991.
- NORMAN, Diana: *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1266-1555)*, New Haven/London 2003.
- ORTELIUS, Abraham: *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570, im Faksimile hg. und mit Einleitung versehen von Raleigh Ashlin Skelton, Amsterdam 1964.
- PÄCHT, Otto: Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), S. 13-47.
- PAOLINO VENETO: *Chronologia magna*. Bruchstücke aus der Weltchronik des Paulinus von Venedig, hg. von Walther Holtzmann, Leipzig 1927.
- PETRARCA, Francesco: *Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri ordinis sancti Augustini et sacre pagine professorem, de curis propriis*, in: ders.: *Le familiari*, 2 Bde., hg. kommentiert und ins Italienische übersetzt von Ugo Dotti, Urbino 1974, Bd. 1, S. 362-377.
- PETRI, Franz u. a.: Landschaft, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 11-15.

- DERS.: Die Funktion der Landschaft in der Geschichte, vornehmlich im Nordwestraum und mit besonderer Berücksichtigung Westfalens, in: *Landschaft als interdisziplinäres Forschungsproblem. Vorträge und Diskussionen des Kolloquiums am 7./8. November 1975 in Münster*, hg. von Alfred Hartlieb von Wallthor/Heinz Quirin, Münster 1977, S. 72-90.
- PIEPMAIER, Rainer: *Landschaft. Der ästhetisch-philosophische Begriff*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt 1980, Sp. 15-28.
- DERS.: Das Ende der ästhetischen Kategorie ‚Landschaft‘. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses, in: *Westfälische Forschungen* 30 (1980), S. 8-46.
- Politische Räume: Stadt und Land in der Frühneuzeit, hg. von Cornelia Jöchner (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 2), Berlin 2003.
- POPP, Dietmar: Lupa Senese. Zur Inszenierung einer mythischen Vergangenheit in Siena (1260-1560), in: *Marburger Jahrbuch* 24 (1997), S. 41-58.
- RADKAU, Joachim: *Natur und Macht. Eine Weltgeschichte der Umwelt*, München 2000.
- REDON, Odile: *L'espace d'une cité. Sienna et le pays siennois (XIII^e-XIV^e siècle)* (Collection de l'École française de Rome, 200), Rom 1994.
- ITTER, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: *Subjektivität*, hg. von dems., Frankfurt 1974, S. 141-163 (zuerst 1963).
- SAHLINS, Peter: *Boundaries. The Making of France and Spain in the Pyrenees*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1989.
- SCHIERA, Pierangelo: „Bonum commune“ zwischen Mittelalter und Neuzeit, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 81 (1999), S. 283-303.
- SCHNEIDER, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999.
- SEIDEL, Max: *Vanagloria. Studien zur Ikonographie der Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der ‚Sala della Pace‘*, in: *Städel Jahrbuch*, NF 16 (1997), S. 35-90.
- DERS.: *Dolce vita. Ambrogio Lorenzettis Porträt des Sieneser Staates*, Basel 1999.
- SIEBER-LEHMANN, Claudius: ‚Regna colore rubeo circumscripta‘. Überlegungen zur Geschichte weltlicher Herrschaftsgrenzen im Mittelalter, in: *Grenzen und Raumvorstellungen* 1996, S. 79-91.
- SIMMEL, Georg: *Philosophie der Landschaft*, in: *ders.: Aufsätze und Abhandlungen (Gesamtausgabe, 12)*, Frankfurt a. M. 2001, S. 471-482.
- SKINNER, Quentin: *Ambrogio Lorenzetti: The Artist as a political Philosopher*, in: *Proceedings of the British Academy* 72 (1986), S. 1-56.
- DERS.: *Ambrogio Lorenzetti's ‚Buon Governo‘ frescoes: two old questions, two new answers*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999), S. 1-28.
- SPEICH, Daniel: *Berge von Papier. Die kartographische Vermessung der Schweiz in der Zeit der Bundesstaatengründung*, in: *Politische Räume: Stadt und Land in der Frühneuzeit*, hg. von Cornelia Jöchner (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 2), Berlin 2003, S. 167-183.
- STARN, Randolph: *Ambrogio Lorenzetti: The Palazzo Pubblico*, New York 1994.
- STEINGRÄBER, Erich: *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*, München 1985.
- STIERLE, Karl Heinz: *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld 1979.
- DERS.: *Die Entdeckung der Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, in: *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, hg. von Karl-Heinz Weber, Konstanz 1989, S. 33-52.
- DERS.: *Francesco Petrarca: ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003.
- Text – Bild – Karte. *Kartographie der Vormoderne*, hg. von Jürg Glauser/Christian Kiening, Freiburg (Rombach), im Druck.
- WARNKE, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.

- DE WESSELOW, Thomas: The decoration of the west wall of the Sala del mappamondo in Siena's Palazzo Pubblico, in: *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy, 1261-1352*, hg. von Joanna Cannon, London 2000, S. 19-68.
- DERS.: Ambrogio Lorenzetti's ‚Mappamondo‘: a fourteenth-century picture of the world painted on cloth, in: *The fabric of images. European paintings of textile supports in the fourteenth and fifteenth centuries*, hg. von Caroline Villers, London 2000, S. 55-65.
- WILKE, Jürgen: Die Ebstorfer Weltkarte (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landeskunde der Universität Göttingen, 39), Göttingen 1999.
- WOLF, Armin: Neues zur Ebstorfer Weltkarte. Entstehungszeit – Ursprungsort – Autorschaft, in: *Das Benediktinerinnenkloster Ebstorf im Mittelalter*, hg. von Klaus Jaitner/Ingo Schwab, Hildesheim 1988, S. 75-109.
- WOLF, Norbert: *Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Passau 1984.
- WOODWARD, David: *Maps as Prints in the Italian Renaissance: Makers, Distributors and Consumers*, London 1996, S. 5-20.
- WORMBS, Brigitte: *Über den Umgang mit der Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal*, Frankfurt a. M. 1978.